Albertus Rusputranto P.A.

Pengantar SEMIOTIKA STRUKTURAL
Momen Ilmiah Barthes

Alm. Herram Anwar M

Albertus Rusputranto P.A.

Pengantar SEMIOTIKA STRUKTURAL
Momen Ilmiah Barthes

Penerbit:
ISI PRESS

Sanksi pelanggaran pasal 72 Undang-Undang Hak Cipta (UU No. 19 Tahun 2002)

1. Barang siapa dengan sengaja dan tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksudkan dalam Pasal 2 ayat (1) atau Pasal 49 ayat (1) dan ayat (2) dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp. 1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 5.000.000.000,00 (lima milyar rupiah).
2. Barang siapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta sebagaimana diumumkan dalam ayat (1), dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

Pengantar Semiotika Struktural
Momen Ilmiah Barthes

Cetakan I, ISI Press. 2016
Halaman: viii + 106
Ukuran: 12 X 18 cm

Penulis: Albertus Rusputranto P.A.
Editor: Lucia Dianawuri
Lay out: Irvan M.
Desain sampul: Setyawan

ISBN: 978-602-74242-5-8

Penerbit
ISI Press
Jl. Ki Hadjar Dewantara 19, Kentingan, Jebres, Surakarta 57126. Telp (0271) 647658, Fax. (0271) 646175, http://www.isi-ska.ac.id

All rights reserved
© 2016, Hak Cipta dilindungi Undang-Undang.
Dilarang keras menterjemahkan, memfotokopi, atau memperbanyak sebagian atau seluruh isi buku ini tanpa izin tertulis dari penulis.

Kata Pengantar

Keinginan menulis dan menerbitkan buku ini bertolak dari permasalahan yang saya hadapi di dalam kelas. Hampir setiap mengampu mata kuliah semiotika, saya menjumpai mahasiswa (strata-1) yang kesulitan mempelajari materi perkuliahan. Masalah ini terjadi karena, menurut mereka, buku-buku acuan yang digunakan sulit mereka pahami.

Menjawab permasalahan tersebut saya coba tulis buku ini, sebuah pengantar semiotika untuk pemula. Terutama bagi mahasiswa yang mengambil kelas semiotika. Tujuan penulisan buku ini semata-mata untuk membantu mereka mengatasi masalah ketersediaan buku acuan yang sederhana, yang mudah dibaca dan dipahami.

Buku *Pengantar Semiotika Struktural: Momen Ilmiah Barthes* saya tulis sebagai sekadar upaya menambah acuan belajar semiotika. Buah penelitian yang sudah saya selesaikan, hibah penelitian pustaka DIPA 2016 Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

Terima kasih sebesar-besarnya kepada teman-teman yang sudah mendorong dan mendukung terwujudnya tulisan ini. Terima kasih kepada Taufik Murtono yang sudah giat *memaksa-maksa*; Halim HD atas kesediaannya membaca draft tulisan ini; Setyawan yang sudah bersedia membaca, mendiskusikan dan menyumbangkan kemampuannya mempercantik perwajahan buku ini; dan Lucia Dianawuri yang telah bersedia meluangkan waktu membaca dan mengedit tulisan ini sehingga menjadi lebih mantap untuk disantap. Terimakasih juga pada ISI Press yang sudah bersedia membantu mencetak dan menerbitkan buku ini.

Akhirnya, saya persembahkan buku ini untuk semua pembaca. Semoga buku sederhana ini benar-benar bisa menjadi buku yang renyah untuk dikunyah. Salam.

Albertus Rusputranto P.A.

Daftar Isi

Kata Pengantar iii
Daftar Isi vi
Daftar Gambar viii

Bagian 1
Semiotika 1
Roland Barthes 3
Momen Ilmiah 5
Semiotika Struktural 8

Bagian 2
Tanda 10
Tanda-fungsi 13
Penandaan 15
Kesemenaan 17
Nilai 20
Artikulasi 21

Bagian 3
Hjelmslev 24
Konotasi 26
Metabahasa 28
Mitos 30
Mitos=Metabahasa? 35

Bagian 4
Hubungan Simbolik 36
Hubungan Paradigmatik 40
Hubungan Sintagmatik 44

Bagian 5
Bahasa 53
Dialektis 56
Kreatifitas Budaya 59

Bagian 6
Video Klip 65
Lirik 70
Skandal 74
Humor 79
Visual 83
Aku Rapopo 96

Bagian 7
Penutup 98

Daftar Pustaka 103

Daftar Gambar

Gambar 1.	Roland Barthes.	4
Gambar 2.	Logo *Dancow*.	12
Gambar 3.	Macam-macam jenis gelas.	27
Gambar 4.	Imaji fotografi 'Serdadu muda Perancis' di sampul majalah *Paris Match*.	33
Gambar 5.	Gus Dur (K.H. Abdurahman Wahid).	38
Gambar 6.	Ditreskrimum Polda Metro Jaya.	47
Gambar 7.	Kemeja batik dan atasan gaun bermotif batik.	49
Gambar 8.	Pementasan *Wayang Kampung Sebelah* di Godan, Tawangharjo, Grobogan, 27 Februari 2011.	60
Gambar 9.	Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 1 (adegan pembuka).	66
Gambar 10.	Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 21 (adegan A).	85
Gambar 11.	Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 11 (adegan D).	87
Gambar 12.	Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 85 (adegan B).	89
Gambar 13.	Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 69 (adegan C).	92
Gambar 14.	Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 88 (adegan E).	93
Gambar 15.	Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 22 (adegan F).	95

Bagian 1

Semiotika. Ilmu yang mempelajari tanda-tanda dalam kehidupan manusia ini, hari-hari ini, begitu populer. Terutama di kalangan praktisi budaya media. Istilah 'semiotika' dimunculkan (lagi) oleh Charles Sanders Peirce (1839-1914) setelah sebelumnya, pada abad XVIII, pernah digunakan Lambert, ahli filsafat dari Jerman[1]. Peirce adalah ahli filsafat dan logika, dari Amerika Serikat.

Sejaman dengan Peirce, di benua Eropa juga muncul penganjur semiotika. Dia adalah Ferdinand de Saussure (1857-1913), ahli linguistik dari Swiss, peletak dasar teori-teori linguistik umum[2]. Meskipun hidup sejaman keduanya tidak pernah bertemu, tidak saling kenal. Perbedaan mendasar di antara keduanya adalah: Peirce menyusun semiotika berlandaskan filsafat dan logika sementara Saussure dengan linguistik umum.

[1] Lihat, Zoest, Aart van & Panuti Sudjiman (ed). 1992. *Serba-serbi Semiotika*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama. h.1.
[2] Ibid. h.2.

Sharey

Dalam bukunya yang berjudul *Pengantar Linguistik Umum* (*Cours de Linguistique Générale*, 1916), Saussure mendalilkan perlunya ilmu yang mengkaji kehidupan tanda-tanda di dalam kehidupan sosial, yang disebutnya semiologi[3]. Meskipun penggunaan istilah semiotika dan semiologi ini, awalnya, menunjuk pada masing-masing kubu penganjurnya tetapi tidak ada perbedaan berarti dari keduanya, karena itu seringkali 'semiotika' disama-artikan dengan 'semiologi'[4]. Dalam tulisan ini saya menggunakan istilah semiotika untuk memaparkan teori-teori tanda dari garis alur Saussure: Semiotika Barthesian.

Saussure masih berkutat pada ranah bahasa (linguistik struktural). Dan Roland Barthes (1915-1980) adalah orang yang mewujudkan harapan Saussure, bahkan melampauinya: menjadikan semiotika sebagai ilmu yang mempelajari tanda-tanda secara luas. Tidak hanya di ranah bahasa tetapi juga "*other than language*", yang meliputi sampai bahkan budaya media, penggerak mesin kebudayaan modern. Barthes menjadikan semiotika sebagai *general science of sign*[5].

Roland Barthes. Barthes mengawali karier intelektualnya dari dunia sastra. Sejarah sastra. Buku pertamanya, *Le Degré Zéro de L'écriture* (1953), membuka jalan baginya masuk dalam dunia perdebatan sastra, di antara bayang-bayang pengaruh besar Jean Paul-Sartre: Momen literer-ideologis Barthes. Di ujung akhir momen ini dia mulai mengenal semiotika Saussurean, dan jatuh cinta pada dunia tanda. Barthes menyebut fase setelah momen literer-ideologis ini sebagai *moment of science* (momen ilmiah) atau *moment of scientifity*[6]. Eksistensi Barthes pada momen inilah agaknya yang menjadi dasar orang mendudukkannya sebagai salah seorang tokoh strukturalisme Perancis. Pada akhir tahun 1960-an, Barthes bahkan semakin kukuh didudukkan sebagai orang Paris populer, bersama dengan Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, dan Jacques Lacan[7].

[3] Lihat, Saussure, Ferdinand de. 1988. *Pengantar Linguistik Umum*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. h.82.

[4] Lihat, Zoest, Aart van & Panuti Sudjiman (ed). 1992. *Serba-serbi Semiotika*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama. h.2.; Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.345; Budiman, Kris. 2011. *Semiotika Visual: Konsep, Isu, dan Problem Ikonisitas*. Yogyakarta: Jalasutra. hh.3-4.

[5] LIhat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.44.

[6] Ibid. h.24.

[7] LIhat, Culler, Jonathan. 2003. *Barthes*. Terj. Ruslani. Yogyakarta: Penerbit Jendela. h. 21.

Gambar 1. Roland Barthes.
Sumber: http://www.frieze.com/article/barthes-after-barthes

Barthes sebenarnya kurang nyaman dengan predikat strukturalis yang disandangkan kepadanya. Dia mengakui bahwa momen semiotika struktural (momen ilmiah) merupakan salah satu fase terpenting dalam hidupnya. Strukturalisme menjadi sumber dari pengaruh yang ditimbulkannya, buah dari proyek-proyek dan sikap-sikapnya, serta batu pijakan bagi manuver-manuvernya di masa depan[8]. Meskipun hanya fase transit, batu loncatan menuju "kegairahan" Barthes di momen setelahnya: momen tekstual[9].

Daripada dikategorikan sebagai strukturalis, Barthes lebih tepat disebut orang yang telah menembus batas-batas strukturalisme. Demikianlah Barthes, ketika muncul gejala bahwa teori dan pendekatan semiotiknya diortodoksisasikan dan ia dinobatkan sebagai "imam" dengan segala otoritasnya, Barthes sudah "lari" meninggalkan apa yang dianggap ortodoks oleh orang di sekitarnya agar tidak menjadi ortodoks bagi dirinya sendiri[10].

Momen Ilmiah. Ini adalah fase ketika Barthes menjadikan semiotika sebagai pendekatan ilmiah. Fase ketika ia membangun argumentasi-argumentasi semiotiknya secara sistematis dan terstruktur: semiotika struktural. Tanda/objek diartikulasikan, dibaca (interpretasi), untuk menemukan relasi (hubungan) dan makna tanda. Semiotika, bagi Barthes, merupakan kajian mengenai bagaimana bahasa mengartikulasikan dunia[11]. Tugas penelitian semiotik ibarat memasuki

[8] Ibid. h. 125.

[9] Pembagian periode sejarah pemikiran Roland Barthes menjadi tiga momen (momen literer-ideologis, momen ilmiah dan momen tekstual) yang saya gunakan ini mengacu pada St. Sunardi dalam bukunya, *Semiotika Negativa* (2002).

[10] LIhat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.30.

[11] LIhat, Culler, Jonathan. 2003. *Barthes*. Terj. Ruslani. Yogyakarta: Penerbit Jendela. h.115.

"dapur makna" untuk mengetahui bagaimana terjadinya makna sebelum disajikan kepada kita dalam bentuk tanda atau yang sehari-hari kita santap sebagai objek[12]. Langkah-langkah ilmiah ini dikenal sebagai analisis semiotik. Semiotika positiva.

Pada momen ini Barthes mempelajari dan menjalankan semiotika dengan mengajar, menulis, meneliti, dan berdialog dengan para peneliti sejamannya[13]. Barthes menulis buku *Eléments de Sémiologie* (*Elements of Semiology*; *Elemen-elemen Semiologi*), 1964, sebagai buku ajar (*text book*) bagi kelas semiotika (Saussurean) yang diampunya. *Elemen-elemen Semiologi* merupakan langkah terpenting Barthes untuk melakukan *theory building*[14]. Selain buku ajar, pada momen ini Barthes juga menerbitkan buku *Mythologies* (1957) dan *Système de la Mode* (1967). Di puncak kemasyhurannya sebagai strukturalis, Barthes menerbitkan dua buku yang sangat merubah reputasinya: *Le Plaisir du texte* (1973), yang berisi spekulasi-spekulasinya mengenai bacaan dan kesenangan menjelaskan nuansa etis pemikirannya, serta *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), yang mengandung teoritisasi yang elegan mengenai pengalaman biasa dan menampakkan nada rendah hati (*self-deprecatory*) yang memberinya status baru sebagai seorang penulis[15].

Berbeda dengan momen ilmiah, pada momen tekstual Barthes tidak lagi membaca (menginterpretasi) tanda tetapi menulis, memproduksi teks, atas tanda. Tidak lagi berhadapan dengan objek tetapi berada di antaranya. Tidak lagi mencari tetapi menciptakan makna. Tidak lagi berusaha menemukan struktur tetapi melakukan strukturisasi. Semiotika negativa. Momen tekstual adalah momen pergeseran pendekatan semiotika Barthes dari struktural menuju pos-struktural. Barthes, pada momen ini, tidak lagi mendirikan bangunan semiotikanya di atas pondasi *scientifity* (episteme) tetapi *pleasure*!

Pada waktu pengukuhan jabatan profesor untuk "*The Chair of Literary Semiology*" di Collège de France (7 Januari 1977), dalam pidatonya (*Leçon*), Barthes bahkan menyampaikan keinginannya untuk menggunakan semiotika sebagai kekuatan eksentrik bagi modernisme. Kekuatan yang unik sekaligus kritis. Barthes, akademisi yang dikenal terlalu *fashionable*

[12] LIhat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.11.
[13] Ibid. h.24.
[14] Ibid. h.25.
[15] LIhat, Culler, Jonathan. 2003. *Barthes*. Terj. Ruslani Yogyakarta: Penerbit Jendela. h.22.

ini, mendudukkan semiotika bukan sebagai ilmu (*science*), di atas singgasana akademis yang angker, tetapi pelayan atau hamba (*ancillary*) ilmu-ilmu.[16]

Semiotika Struktural. Semiotika struktural mengandaikan objek/tanda sebagai struktur yang terbangun atas hubungan-hubungan antar komponen tanda yang saling berkait. *Struktur*, menurut Benny H. Hoed, adalah sebuah bangunan abstrak yang terdiri atas sejumlah komponen yang berkaitan satu sama lain[17]. Sebuah totalitas yang dinamis dan terus berproses. Komponen-komponen tanda dalam struktur ini diikat oleh jaringan hubungan antar komponen yang disebut *sistem*. Jadi, beda struktur dengan sistem adalah bahwa struktur itu suatu bangunan, sedangkan sistem adalah jaringan hubungan antarkomponen[18]. Itulah sebabnya dalam teori semiotika struktural Barthes kita menemukan rumusan hubungan penanda dan petanda (sistem penandaan), hubungan internal (hubungan simbolik), hubungan eksternal (hubungan sintagmatik dan hubungan paradigmatik) dan hubungan dialektis *langue/parole*. Rumusan-rumusan ini kemudian disebut sebagai elemen-elemen atau konsep-konsep dasar bangunan semiotika Barthes.

Tulisan saya ini tidak akan menjangkau seluruh sejarah pemikiran Barthes. Tulisan ini sekadar pengantar untuk mengenal sebagian bangunan semiotika Barthesian: semiotika struktural pada momen ilmiah Roland Barthes, terutama pada konsep-konsep dasar. Untuk mengenal semiotika struktural Barthesian terlebih dahulu kita perlu berdiri di atas rumusan dasar semiotika Barthes. Beranjak dari konsep-konsep dasar ini kita bisa melangkah lebih jauh, masuk dalam belantara semiotika struktural Barthes. Sebagai pengantar, tulisan ini tentu tidak akan jauh mendalam mengupas semiotika struktural Barthes. Hanya pengenalan-pengenalan ringkas dengan model pemaparan yang sederhana dan ringan-ringan saja.

[16] LIhat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. hh.3-4.

[17] Lihat, Hoed, Benny H. 2008. *Semiotik dan Dinamika Sosial Budaya*. Depok: Fakultas Ilmu Budaya (FIB) UI. h.27.

[18] Ibid.

Bagian 2

Konsep-konsep dasar semiotika yang dibangun oleh Barthes, dalam *Elemen-elemen Semiologi*, terdiri atas empat bagian, yaitu: tanda (penanda dan petanda), sistem ganda (konotasi dan metabahasa), dua poros bahasa (sintagmatik dan paradigmatik), serta bahasa (*langue* dan *parole*). Konsep-konsep ini -disebut juga elemen-elemen semiologi- dikembangkan dari konsep-konsep dasar semiotika Saussure. Mengawali pembahasan konsep-konsep dasar semiotika struktural Barthes, pada bagian ini saya paparkan secara sederhana konsep tanda, penanda, petanda, penandaan, tanda-fungsi sampai pada produksi makna.

Tanda. Dalam *Elemen-elemen Semiologi*, Barthes, selaras dengan Saussure, menyatakan bahwa tanda (*sign*) merupakan perkawinan, gabungan atau kesatuan antara petanda (*signified*) dan penanda (*signifier*). Tanda merupakan trikotomi, yang terdiri dari tiga aspek, tiga wajah, yaitu: petanda, penanda dan tanda itu sendiri[1]. Penanda adalah aspek material dari tanda (suara, huruf, kata, gerak, gambar), sedangkan petanda adalah aspek konseptual (mental) penanda. Dalam bukunya, *Mitologi* (*Mythology*; *Mythologies*), Barthes menyebut tanda sebagai kesatuan asosiatif antara penanda dan petanda. Ketiga aspek ini merupakan aspek-aspek konstitutif suatu tanda: tanpa salah satu unsur, tidak ada tanda dan kita tidak bisa membicarakannya, bahkan tidak bisa membayangkannya[2].

Secara sederhana petanda bisa disebut 'sesuatu' yang dimaksud oleh pengguna tanda tertentu[3]. Tapi, petanda dari kata 'sapi', misalnya, bukanlah hewan sapi melainkan representasi mental dari 'hewan sapi', konsep tentang hewan sapi yang ada di kepala kita. Penanda dari tanda ini adalah kata (material) 'sapi', sedangkan hubungan petanda dengan penanda di sini adalah hubungan fungsi: kata 'sapi' menjadi mediator

[1] Trikotomi ini juga sudah dimunculkan Barthes pada buku sebelumnya, *Mitologi*. Lihat, Barthes, Roland. 2009. *Mitologi*. Terj. Nurhadi dan A Sihabul Millah. Yogyakarta: Kreasi wacana. h.158.; Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. hh.47-48.

[2] LIhat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.48.

[3] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. h.36.

untuk menunjuk atau menyatakan representasi mental 'hewan sapi'. Lalu, bagaimana kalau tanda 'sapi' ini bukan kata tetapi, misalnya, gambar sapi (*other than language*; ekstra-linguistik) yang dipampang pada kemasan produk susu instan *Dancow*?

Gambar 2. Logo *Dancow*.
Sumber: Dokumentasi pribadi

Ada perbedaan substansi (*substance*) antara kata 'sapi' (linguistik) dan gambar sapi pada logo *Dancow* (ekstra-linguistik). Untuk mengembangkan teori tanda dari linguistik menjadi ekstra-linguistik (semiotik), Barthes menyandingkan teori tanda Saussure (linguistik) dengan teori Louis Hjelmslev (1899-1965). Hjelmslev, seorang Saussurean dari Denmark, menyejajarkan penanda dengan ranah ekspresi (*expression*) dan petanda dengan ranah isi (*content*). Hjelmslev membagi masing-masing ranah ini dengan

form (bentuk) dan *substance* (substansi) sehingga ada *form of expression* (bentuk dari ekspresi) dan *substance of expression* (substansi dari ekspresi), serta *form of content* (bentuk dari isi) dan *substance of content* (substansi dari isi). *Bentuk* dapat diperikan secara sempurna, sederhana, dan runtut (kriteria epistemologis) oleh ilmu linguistik tanpa harus berpaling kepada penjelasan ekstra-linguistik, sedangkan *substansi* adalah seluruh aspek linguistik yang tidak dapat diperikan tanpa penjelasan ekstra-linguistik.[4]

Petanda dari gambar sapi logo *Dancow* disubstansikan pada substansi lain yang bukan sistem tanda linguistik: bukan representasi mental 'hewan sapi', tetapi "kesehatan, pertumbuhan dan kecerdasan anak". Sedangkan konsep "kesehatan, pertumbuhan dan kecerdasan anak" membutuhkan penanda ekstra-linguistik: gambar sapi.

Tanda-fungsi. Barthes menyatakan bahwa banyak tanda semiotik yang "pada mulanya" tidak untuk menandakan sesuatu. Objek-objek dibuat berdasar fungsi dan manfaatnya. Tapi kemudian fungsi ditimpahi makna. Barthes menyebutnya *sign-function* (tanda-fungsi), perkawinan antara hal yang bersifat teknis dengan yang bersifat tanda. Proses semantisasi

[4] Ibid. hh.32-33.

ini memang tidak terelakkan: *ketika masuk ke dalam ranah sosial atau masyarakat, setiap penggunaan berubah menjadi tanda dari dirinya sendiri*; penggunaan jas hujan untuk melindungi diri dari hujan, tetapi penggunaan ini tidak bisa dilepaskan dari tanda-tanda yang berasal dari lingkungan sekitar[5]. Ketika membeli jaket, tentu pertimbangan kita memilih jaket yang akan dibeli bukan hanya pada ranah fungsi saja tetapi juga mode. Bukan hanya pelindung dan penghangat badan tetapi juga yang modis, *trendy*. Tidak hanya fungsi tetapi juga, lebih dari itu, tanda. Begitu juga, misalnya, gelas. Bukankah fungsi dan manfaat dari gelas adalah sebagai wadah untuk menampung dan menyalurkan minuman (apa pun jenisnya) ke dalam mulut kita? Tetapi mengapa masyarakat kita membeda-bedakan - ada gelas es teh, gelas kopi, gelas bir, gelas *wine* dan sebagainya - dan seakan-akan sudah sedemikian adanya?

Sekali tanda dibentuk, masyarakat bisa memfungsikannya sekali lagi dan menjelaskannya dengan baik seolah-olah objek tersebut dicipta hanya untuk digunakan[6]. Barthes menyebutnya sebagai fungsi kedua. Fungsi kedua ini pada praktiknya merupakan

[5] Ibid. h.34.
[6] Ibid. h.35.

penandaan tingkat kedua yang menyamarkan (atau bahkan menghilangkan) fungsi aslinya: konotasi. Menggunakan jaket seakan-akan hanya untuk melindungi dan menghangatkan badan (fungsi), padahal sebenarnya ada pertimbangan fesyen pada pemilihan modelnya (tanda): tanda-fungsi.

Penandaan. Penggabungan (penyatuan) penanda dan petanda disebut penandaan (signifikasi; *signification*). *The signification can be conceived as a process; it is the act which binds the signifier and the signified, an act whose product is the sign*[7]. *Signification* diambil dari bahasa Latin *significatio* (*signum*: tanda, dan *facere*: membuat) yang artinya: hal menunjuk, hal menyatakan[8]. Penandaan adalah proses penyatuan antara penanda dan petanda, karena itulah Barthes lebih memilih menggunakan kata *binds* (mengikat) daripada *signifies* (menunjuk, menyatakan) untuk menunjukkan bentuk aksi penyatuannya. St. Sunardi, dalam *Semiotika Negativa*, memberi tekanan pada penggunaan kata *binds* (yang lebih netral dibanding *signifies*) dan *act* pada kalimat tersebut

[7] Lihat, Barthes, Roland. 1986. *Elements of Semiology*. Terj. Annette Lavers dan Colin Smith. New York: Hill and Wang. h.48.
[8] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.47.

sebab pemilihan kedua kata ini menunjukkan hubungan aktif (*act*) antara penanda dan petanda dalam membentuk tanda. Jadi tidak semata-mata hanya penanda saja yang menunjukkan atau menyatakan petandanya; keduanya sama-sama aktif dalam membentuk tanda. Gambar sapi pada logo *Dancow* (penanda) tentu tidak hanya menunjuk pada konsep "kesehatan, pertumbuhan dan kecerdasan anak" (petanda) tetapi juga sebaliknya; keduanya secara aktif (*act*) saling menunjuk, mengikat (*binds*).

Teori penyatuan penanda dan petanda (*signification*) menjadi tanda ini jangan membuat kita beranggapan bahwa ketiganya nyata-nyata terpisah secara spasial sebelumnya. Keterpisahan ketiganya hanya terjadi pada ranah *simulacrum* bukan pada esensi atau objek pada-dirinya-sendiri, sebagaimana model-model penelitian struktural yang lain. St. Sunardi menyebutnya jarak yang hanya bersifat metaforis, hanya sebuah perspektif. Dari simulasi yang dibuat kita bisa menjelaskan mengapa objek kita tangkap sebagai objek: penelitian semiotika struktural melihat proses pemaknaan dalam objek yang sedang kita periksa sehingga objek menjadi objek.[9]

[9] Ibid. h.45.

Kesemenaan. Hewan sapi dinamakan 'sapi' bukan karena berpotensi bernama 'sapi' maka dinamakan 'sapi'. Kita yang, secara semena-mena (*arbitrary*; arbiter), memberikan nama 'sapi' pada hewan sapi. Hubungan antara penanda dan petanda bersifat arbiter, semena-mena: kesemenaan yang tidak bermotivasi dan, ada juga sebagian, yang bermotivasi. Kesemenaan yang bermotivasi terjadi pada kasus-kasus onomatopia, serangkaian tanda yang diciptakan oleh lidah melalui proses imitasi terhadap prototipe komposisi atau bentuk tuturan[10]. Penamaan 'sapi' merupakan contoh kesemenaan yang tidak bermotivasi, sedangkan penamaan binatang tokek, misalnya, merupakan kesemenaan yang bermotivasi. Tokek dinamakan 'tokek' karena menurut telinga orang Indonesia suara binatang tersebut seakan-akan berbunyi "tokek". Tentu penamaan ini semena-mena juga, *arbitrary*, sebab suara tokek tidak persis berbunyi 'tokek'. Orang-orang Inggris menamai tokek dengan sebutan *gecko*, dan konon juga karena di telinga mereka suara binatang tersebut seakan-akan terdengar berbunyi "*gecko*".

Penamaan 'sapi' dan 'tokek' ini kita gunakan setelah sebelumnya kesemenaan ini diterima dan

[10] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. h.46.

disepakati oleh masyarakat. Oleh karena itu, kita katakan secara umum bahwa, di dalam bahasa, hubungan antara penanda dan petanda pada prinsipnya bersifat kontraktual atau berdasarkan perjanjian, namun perjanjian tersebut bersifat kolektif dan ditanamkan kepada kita dalam jangka waktu lama (Saussure mengatakan: 'bahasa itu selalu merupakan warisan'), sehingga, sebagai akibatnya, perjanjian itu mengalami *naturalisasi*; serupa dengan itu, Levi-Strauss mengatakan bahwa tanda bahasa bersifat semena secara *a priori*, tetapi tidak bersifat semena secara *a posteriori*[11].

Semena secara *a priori* tetapi tidak semena secara *a posteriori*. Semena-mena tapi tidak bebas. Kita sebenarnya boleh memberikan nama apa saja pada hewan sapi atau tokek. Kita boleh saja semena-mena menamainya '*takruk*', '*sintos*' atau apa saja, tapi, yang membuat kita tidak bisa bebas karena kata tersebut belum tentu bisa diterima oleh masyarakat. Harus ada kontrak atau perjanjian yang bersifat kolektif dan ditanamkan kepada kita dalam waktu lama (*a posteriori*) sampai kata '*takruk*' atau '*sintos*' (*a priori*) tersebut diterima sebagai nama dari hewan sapi atau tokek.

[11] Ibid. h.46.

Agak berbeda dengan tanda linguistik, di luar linguistik (ekstra-linguistik) ada lebih banyak sistem tanda yang mendudukkan aspek motivasi sebagai yang utama: banyak tanda yang menggunakan analogi sebagai penanda. Gambar sapi pada logo *Dancow*, misalnya, merupakan analogi hewan sapi. Analogi tersebut lalu dirembesi lapisan tingkat kedua (konotatif) agar mempunyai sifat diskontinyu, dan menjadi tanda yang tidak bermotivasi. Penanda yang berbentuk analogi hewan sapi pada logo *Dancow* ini tidak lagi merepresentasikan hewan sapi, dan menjadi sarat pesan atau makna (diskontinyu): gambar sapi pada logo *Dancow* menyampaikan pesan (gejala makna) kesehatan, pertumbuhan dan kecerdasan anak.

Barthes, dalam *Elemen-elemen Semiologi*, mencontohkan logo dagang *Berliet Lorries* sebagai bentuk non-analogis yang bersifat abstrak. Logo dagang ini mengekspresikan kesan kekuasaan meskipun dalam bentuk visualnya sama sekali tidak 'mengkopi' kekuasaan. Selain itu dia juga mencontohkan bentuk analogi yang bersifat laten: tulisan ideografis pada, misalnya, aksara Cina. Karenanya, adalah sesuatu yang mungkin jika pada tataran semiologi yang paling umum, yang sama dengan gagasan dalam antropologi, tercipta semacam sirkularitas antara yang analogis dengan yang tak

bermotivasi: ada kecenderungan ganda (masing-masing elemen saling melengkapi) untuk menaturalisasikan yang tak bermotivasi dan mengintelekkan (mengkulturkan) yang bermotivasi[12].

Nilai. St. Sunardi memadankan penandaan dengan makna secara umum (belum dengan penekanan), meskipun dia mengakui bahwa pemadanan ini tidak sepenuhnya tepat, tapi juga tidak sepenuhnya salah. Barthes lebih senang menyebut penandaan sebagai gejala makna, bukan makna. Gejala makna yang, menurut St. Sunardi, paling penting. Selain penandaan, ada dua gejala makna yang lain, yaitu nilai dan artikulasi.[13]

Penandaan hanya perihal hubungan penanda dan petanda yang semena dan abstrak (subjektif), sementara nilai berhubungan dengan aspek objektif dalam sistem masyarakat. Sebagaimana konsep nilai dalam ekonomi, sebagai sistem nilai tanda harus bisa *dipertukarkan* dan *diperbandingkan*. Hal-hal yang berbeda dipertukarkan, sementara hal-hal yang sama diperbandingkan.[14] Sebagai gambaran, uang senilai

[12] Ibid. hh.49-50.

[13] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. hh.90-91.

[14] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. h.51; Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h. 91.

15.000 rupiah bisa ditukar dengan sebungkus rokok, dan atau dibandingkan dengan uang 7.000 rupiah (uang 15.000 rupiah lebih besar nilainya dibanding uang 7.000 rupiah).

Artikulasi. Makna tidak dengan sendirinya terkandung (*innate*) di dalam objek. Makna harus diartikulasikan. Artikulasi berarti bagian kecil (*articulus* merupakan bentuk diminuitif dari *artus* atau ruang)[15]. Saussure, dipaparkan Barthes dalam *Elemen-elemen Semiologi*, menggambarkan artikulasi ini dengan sehelai kertas yang digunting menjadi beberapa bagian, yang masing-masing bagian atau potongan memiliki *recto* (bagian depan kertas) dan *verso* (bagian belakang kertas): penandaan. Bagian-bagian (potongan-potongan) tersebut kemudian digabungkan lagi sehingga terbentuklah makna. Masing-masing bagian memiliki nilai bila saling diperbandingkan dan dipertukarkan. Tanda (yang diproduksi), oleh karena itu, adalah *articuli*; makna, dengan demikian, merupakan keteraturan dengan ketakteraturan (*chaos*) di sisi sebelahnya, tetapi keteraturan itu sebenarnya merupakan buah dari proses pemotongan atau pembagian[16].

[15] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. hh.91-92.

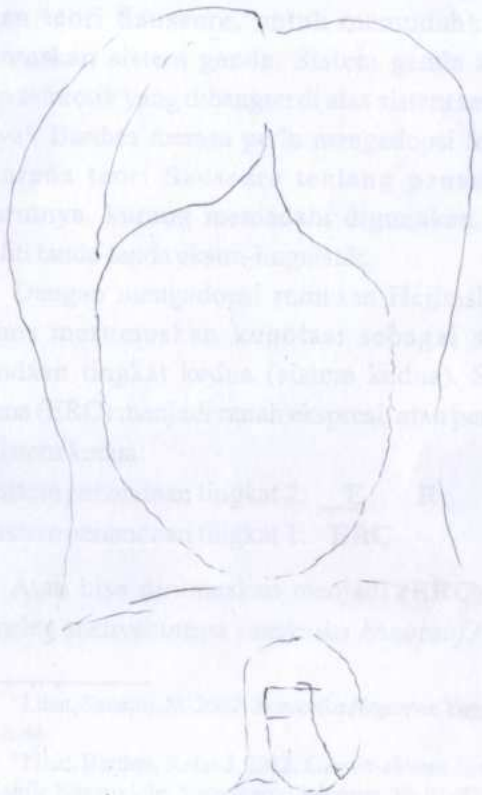
[16] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. h.53.

Makna gambar sapi pada logo *Dancow* bisa kita produksi setelah kita mengartikulasikannya. Namun, sebelum melangkah lebih jauh dalam mengartikulasikannya perlu diingat bahwa makna suatu tanda dihasilkan lewat sistem tanda yang dipakai masyarakat atau kelompok orang tertentu (historis)[17]. Susu sapi, dalam masyarakat kita, dipercaya sebagai minuman bergizi yang memberikan jaminan kesehatan, pertumbuhan tubuh yang baik dan, yang lebih penting lagi, menjadi pengganti atau pelengkap air susu ibu (ASI) bagi anak.

Jadi, sesudah sistem penandaan logo *Dancow* diketahui, sebagaimana dipaparkan pada sub bagian sebelumnya, lalu kita cari nilainya. Gambar sapi tentu lebih kuat *dibandingkan* dengan, misalnya, gambar segelas susu, yang sama-sama menandakan minuman susu yang bergizi. Gambar sapi selain menandakan susu yang bergizi juga "alamiah", langsung dari sumber segala gizi yang terkandung, sementara gambar segelas susu bisa saja diragukan (apakah benar-benar berisi susu?). Gambar sapi lalu *dipertukarkan* dengan konsep kesehatan, pertumbuhan dan kecerdasan anak. Dari artikulasi yang sangat sederhana ini, penandaan

[17] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.53.

plus nilai, akhirnya kita bisa dapatkan makna gambar sapi logo *Dancow*: jaminan mutu produk susu instan.



Bagian 3

Sistem penandaan ganda atau sistem ganda merupakan hasil pengembangan Barthes atas teori penandaan yang diformulasikan Saussure. Pada bagian ini saya paparkan secara sederhana sistem ganda yang dikembangkan oleh Barthes: sistem penandaan tingkat pertama, pada level denotasi, atau yang lebih sering disebut tanda dan sistem penandaan tingkat kedua (konotasi, metabahasa dan mitos). Barthes dalam *Elemen-elemen Semiologi* sebenarnya tidak memasukkan mitos sebagai bagian dari konsep-konsep dasar semiotika. Tetapi pembahasan Barthes tentang mitos dalam kehidupan sehari-hari, pada bukunya yang berjudul *Mitologi*, menunjukkan mitos sebagai sistem penandaan, sistem ganda. Berdasarkan itulah maka mitos saya sertakan pada bagian ini.

Hjelmslev. Saya awali tulisan ini dengan mengingatkan kembali rumusan Hjelmslev, yang menyejajarkan penanda dengan ranah ekspresi (*expression*) dan petanda dengan ranah isi (*content*).

Seperti yang sudah kita singgung pada bagian sebelumnya. Dari penyejajaran tersebut maka sistem penandaan bisa dirumuskan menjadi: ranah ekspresi (E) berelasi (R) dengan ranah isi/*content* (C).

Barthes mengadopsi formula yang dikembangkan oleh Hjelmslev, menyandingkannya dengan teori Saussure, untuk memudahkannya merumuskan sistem ganda. Sistem ganda adalah sistem semiotik yang dibangun di atas sistem semiotik lainnya[1]. Barthes merasa perlu mengadopsi formula ini karena teori Saussure tentang penandaan, menurutnya, kurang memadahi digunakan untuk meneliti tanda-tanda ekstra-linguistik.

Dengan mengadopsi rumusan Hejlmslev ini Barthes merumuskan konotasi sebagai sistem penandaan tingkat kedua (sistem kedua). Sistem pertama (ERC) menjadi ranah ekspresi, atau penanda, dari sistem kedua:

Sistem penandaan tingkat 2: **E R C**
Sistem penandaan tingkat 1: **ERC**

Atau bisa dirumuskan menjadi **(ERC) R C**. Hjelmslev menyebutnya *semiotika konotatif*.[2]

[1] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.84.

[2] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. hh.91-92.

Konotasi. Dalam pemahaman umum, sebagaimana yang dipelajari di sekolah dasar dan menengah (pelajaran bahasa Indonesia), konotasi disebut juga makna kias atau 'bukan makna sebenarnya', sementara denotasi adalah 'makna sebenarnya'. Tapi, dari formula Hjelmslev yang digunakan Barthes ini akhirnya kita juga bisa mengetahui bahwa yang selama ini kita anggap sebagai 'makna sebenarnya' ternyata kebanyakan justru 'bukan makna sebenarnya'. Tanda atau objek yang sampai pada kita, dalam kesehari-harian, umumnya justru sudah mengandung makna konotasi, sebagaimana yang sudah kita bahas dalam paparan tanda-fungsi: perkawinan dua hal yang bersifat teknis yang ditimpahi tanda.

Saya ulang lagi contoh tentang gelas dan jaket. Penandaan tingkat pertama (sistem pertama) dari gelas ini bersifat teknis, fungsi. Material 'gelas' (penanda atau ekspresi) dikawinkan dengan petanda (*content*) 'wadah tempat menampung minuman untuk nantinya diminum melalui mulut'. Semua gelas sama saja fungsinya. Tanda ini (sistem pertama) lalu dijadikan ekspresi pada sistem kedua, dikawinkan dengan *content*, misalnya wadah khusus *wine*, kopi, teh, bir dan sebagainya. Sehingga muncul macam-macam jenis gelas menurut 'konotasi' penggunaannya: gelas *wine*, gelas kopi, gelas teh, gelas bir dan sebagainya. Begitu

juga ketika kita membeli jaket. Ternyata pertimbangan kita membeli bukan hanya untuk mendapatkan sesuatu untuk membungkus, menghangatkan, tubuh saja tetapi juga modenya. Apa-apa yang konotatif ini oleh masyarakat kita, oleh kebudayaan kita, didenotasikan. Menjadi seolah-olah makna sebenarnya.

Gambar 3. Macam-macam jenis gelas.
Sumber: https://www.tokopedia.com/hayesindonesia/ocean-glassware

sistem kedua. Dikawinkan dengan *content* 'kekuasaan' atau 'jabatan'. Maka jadilah, makna konotasi dari kursi ini adalah kekuasaan atau jabatan.

Penanda-penanda konotasi, yang dibentuk dari tanda-tanda dari sistem pertama (denotasi), disebut konotator. Sejumlah tanda denotasi bisa berkelompok untuk membentuk satu konotator asalkan yang disebut terakhir ini memiliki satu petanda konotasi; dengan kata lain, satuan-satuan dalam sistem konotasi itu tidak mesti sama luasnya dengan satuan sistem denotasi: satu satuan dalam sistem konotasi dapat terbentuk dari sejumlah satuan dalam wacana denotatif (contohnya ialah teks, yang tersimpul dari banyak kata, tetapi hanya merujuk pada satu petanda)[3]. Sistem konotasi ini pada akhirnya akan menjadi mitos kalau terus-menerus dipraktikkan dan menjadi masif, terlembagakan, di masyarakat.

Metabahasa. Sistem ganda yang lain adalah metabahasa. Kalau pada konotasi ranah ekspresi

[3] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. h.93.

dengan sendirinya merupakan suatu sistem penandaan[4].

Sistem penandaan tingkat 2: **E R** $\frac{\mathbf{C}}{\mathbf{ERC}}$
Sistem penandaan tingkat 1:

Atau bisa dirumuskan menjadi **E R (ERC)**. Jadi, metabahasa adalah sistem yang dipakai untuk berbicara *tentang* denotasi[5].

Hjelmslev menyebut metabahasa ini sebagai suatu operasi: pemerian (deskripsi) berdasarkan prinsip empiris, yang koheren, tuntas dan lugas[6]. Estetika, misalnya, adalah metabahasa karena estetika membicarakan rasa; mendeskripsikan rasa secara koheren, tuntas dan lugas. Rasa menjadi bahasa pertama atau bahasa objek yang dikaji oleh estetika; bahasa objek menjadi petanda atau *content* metabahasa. Estetika pun pada gilirannya bisa menjadi

[4] Ibid. h.92.

[5] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.86.

[6] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. hh.94-96.

bahasa objek bagi ilmu lain. Ilmu tersebut menjadi metabahasa yang membicarakan estetika.

Tapi kita jangan berpikir bahwa metabahasa hanya ada pada bahasa keilmuan saja. Metabahasa juga hadir dalam bahasa sehari-hari. Ketika bahasa sehari-hari, dalam wujud denotatifnya, mengambil alih sistem dari sekumpulan objek yang berlaku sebagai tanda, maka bahasa sehari-hari itu menjadi bersifat 'operatif', menjadi metabahasa[7]. Tapi seringkali bahasa sehari-hari yang sampai pada kita tidak sepenuhnya denotatif. Jadi, metabahasa ini pun masuk dalam proses konotasi[8].

<table>
<tr><td colspan="2">Penanda</td><td>Petanda</td></tr>
<tr><td>penanda</td><td colspan="2">petanda</td></tr>
<tr><td></td><td>Penanda</td><td>petanda</td></tr>
</table>

3. konotasi
2. denotasi: metabahasa
1. sistem real

Mitos. Barthes dalam *Elemen-elemen Semiologi* tidak membahas mitos. Pembahasan tentang mitos ada pada buku yang lebih dulu

[7] Ibid. h.95.
[8] Ibid.

diluncurkannya, *Mitologi*. Meskipun tidak dibahas dalam buku *Elemen-elemen Semiologi*, mitos ini merupakan bagian dari konsep-konsep dasar semiotika. Oleh karena itu tidak ada salahnya kalau kita singgung di sini.

Mitos, sebagai sebuah sistem komunikasi yang menyampaikan pesan, lebih mengutamakan cara penyampaiannya daripada objek pesannya. Mitos adalah sebuah tipe wicara[9], sebuah sistem penandaan. Sistem ganda. Tanda (sistem pertama) menjadi penanda bagi sistem kedua. Penandaan sistem pertama menghasilkan makna: tanda sarat akan makna. Tapi makna tanda ini kemudian dimiskinkan pada sistem kedua, sistem mitos. *Tanda* yang sarat makna ini dimiskinkan dan dijadikan *bentuk* (penanda) pada sistem kedua.

Namun poin mendasar dari semua ini adalah bahwa bentuk tidaklah menyembunyikan makna, ia hanya memiskinkan makna, ia menempatkannya pada jarak tertentu, ia membuat makna jadi sesuatu yang bisa digunakan[10]. Bentuk dikawinkan dengan konsep (petanda pada sistem kedua) untuk membangun mitos (sistem ganda). Dengan kata lain, tanda menjadi

[9] Lihat, Barthes, Roland. 2009. *Mitologi*. Terj. Nurhadi dan A. Sihabul Millah. Yogyakarta: Kreasi Wacana. h.151.
[10] Ibid. h.167.

materi-materi mentah, yang disebut bahasa pertama atau bahasa objek, bagi mitos. Sedangkan mitos adalah bahasa kedua, metabahasa, tempat di mana bahasa pertama dibicarakan[11].

Konsep adalah sesuatu yang ditentukan, ia historis sekaligus intensional; ia adalah motivasi yang menyebabkan mitos diungkapkan atau dituturkan[12]. Apa-apa yang ada di dalam konsep ini bukan realitas tetapi pengetahuan tentang realitas. Konsep ini menyusun kembali makna, sejarah dan tujuan tanda (sistem pertama) pada sistem ganda menjadi mitos. Konsep sama sekali bukanlah esensi abstrak dan murni; ia adalah pemadatan tanpa bentuk, tidak stabil, samar, yang kesatuan dan koherensinya sangat bergantung pada fungsinya[13].

Saya gunakan imaji fotografi yang dianalisis Barthes (foto yang terpampang di sampul salah satu terbitan majalah *Paris Match*) sebagai contoh. Pada imaji tersebut digambarkan seorang serdadu muda "kulit hitam" Perancis (Afro-Perancis) yang sedang tegak menghormat. Imaji ini menunjukkan kebesaran imperium Perancis; negara-bangsa yang seluruh "anak-

[11] Ibid. h.162.
[12] Ibid. h.168.
[13] Ibid. h.169.

anaknya", beragam warna kulit dan latar belakang budaya, hormat dan tunduk dalam kebesarannya. Imaji fotografi ini sarat akan pesan mitis.

Gambar 4. Imaji fotografi 'Serdadu muda Perancis' di sampul majalah *Paris Match*.
Sumber: www.wilsonhurst.com/wiki/pmwiki.pnp?n=Art.indexicalContext

Sistem mitos ini memiskinkan sejarah kolonialisme Perancis. Sejarah orang-orang Afrika yang terjajah, yang "terpaksa" harus mengakui kebesaran Perancis, menguap. Makna tanda *keterjajahan* ini tidak dihilangkan, tetap ada, tetapi dimiskinkan (dipinggirkan). Menjadi tanda yang miskin, menjadi bentuk, agar bisa dikawinkan dengan konsep kebesaran Perancis. Konsep ini menyusun kembali sejarah dan makna tanda, disesuaikan dengan tujuannya yang baru. Fungsi dari sistem ganda ini untuk membangun mitos imperium Perancis.

Penanda yang menunjukkan kebesaran Perancis tentu ada banyak. Tidak hanya imaji foto serdadu muda ini saja. Satu konsep (petanda) kebesaran Perancis mempunyai banyak bentuk (penanda). Jadi, dalam mitos, secara kuantitatif, konsep lebih miskin dibanding bentuknya. Kemiskinan dan kekayaan berbanding terbalik dalam bentuk dan konsep: kemiskinan bentuk secara kualitatif, yang merupakan gudang makna yang telah terkurangi, sejalan dengan kekayaan konsep yang terbuka bagi seluruh Sejarah; dan berkelimpahan bentuk secara kuantitatif sejalan dengan sedikitnya jumlah konsep[14].

[14] Ibid. h.170.

Mitos=Metabahasa? Saya tentunya hanya satu dari banyak orang yang mempersoalkan hal ini. Bertolak dari rumusan Hjelmslev yang digunakan Barthes, sistem mitos ini *seharusnya* bukan metabahasa. Dalam metabahasa bukan penanda (ekspresi; bentuk) yang disusun dari sistem pertama, tetapi petandanya (*content*; konsep). Sistem mitos ini *seharusnya* lebih dekat dengan sistem konotasi, bukan metabahasa. Tetapi mengapa Barthes mendudukkannya sebagai metabahasa? Mengapa mitos *jejer*, tegak-mantap, sebagai metabahasa; bahasa kedua yang membicarakan bahasa objek, bahasa pertama? Apakah karena pada akhirnya metabahasa menjadi penanda dalam rumusan sistem konotasi? Saya belum bisa menjawabnya sekarang.

Bagian 4

Semiotika struktural Barthes, seperti yang sudah disinggung di bagian awal, bukan ilmu yang hanya mempelajari tanda tetapi juga hubungan tanda; tidak hanya untuk menemukan makna tetapi juga jaringan hubungan tanda-tanda. Karena itulah pada bagian ini, daripada hanya berhenti pada konsep dua poros bahasa (sintagmatik dan paradigmatik), sebagaimana yang dipaparkan Barthes pada *Elemen-elemen Semiologi*, saya tertarik untuk sedikit lebih jauh memeriksa macam-macam hubungan tanda. Bertolak dari tulisan St. Sunardi, dalam *Semiotika Negativa*, tentang tiga macam hubungan tanda (hubungan simbolik, hubungan paradigmatik dan hubungan sintagmatik) yang mengacu pada tulisan Barthes, *The Imagination of the Sign* (1962).

Hubungan Simbolik. Hubungan simbolik adalah hubungan tanda dengan dirinya sendiri, atau disebut juga hubungan internal[1]. Hubungan ini menunjukkan kemandirian tanda dalam memproduksi makna. Disebut mandiri karena seolah-olah tanda (*signifier*) mempunyai akar yang mendalam (tak bisa dicabut) pada *signified*[2]. Tanpa mempedulikan hubungan-hubungan tanda yang lain. Pada saat inilah tanda menyandang status simbol.

Karya seni yang kuat dilandasi oleh kreasi simbolik dalam proses penciptaannya. Kreasi simbolik adalah kreasi yang mengutamakan aspek kedalaman hidup dengan mengeksploitasi tanda-tanda simbolik[3]. Tanda-tanda simbolik yang dihadirkan seniman (kreator) dalam karya seni tidak dicari lewat hubungan sosial (eksternal) tetapi dari pengalamannya sendiri, dari pengalaman kreator sebagaimana yang dia pahami. Sebuah karya yang penuh dengan tanda-tanda simbolik bisa mengantarkan kita pada kedalaman hidup; akan tetapi kalau tanda-tanda itu tidak ditata sempurna, karya itu justru bisa menimbulkan pengalaman yang sebaliknya: kedangkalan[4].

Barthes memang memberikan penekanan pada aspek 'kedalaman' dalam hubungan simbolik. Ada

[1] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.55.
[2] Ibid. h.56.
[3] Ibid.
[4] Ibid. h.58.

jarak kedalaman antara penanda dengan petanda. Semakin dalam kita mempelajari dan memahami Gus Dur (K.H. Abdurahman Wahid), misalnya, maka semakin kuat kita bisa menjadikan Gus Dur sebagai simbol perjuangan demokrasi dan kemanusiaan di negeri ini. Dan sebaliknya, kalau kita asal tahu saja, maka simbol ini pun menjadi lemah dan dangkal. Bahkan bukan tidak mungkin jadi tidak lagi berarti.

Gambar 5. Gus Dur (K.H. Abdurahman Wahid).
Sumber: https://serbaserbigusdur.files.wordpress.com/2013/12/gus-dur-03.jpg

Tanda, dalam hubungan simbolik, lebih mementingkan petanda dibandingkan penandanya. St. Sunardi, dalam *Semiotika Negativa*, memberikan contoh biografi para jenderal bekas "pembantu" Soeharto (presiden RI ke-2) yang menghadirkan berbagai penanda (tulisan pengakuan, kesaksian dan tebaran foto-foto) demi untuk menunjukkan kedekatan mereka dengan Soeharto (petanda). Apa saja, yang penting mereka bisa terlihat mempunyai hubungan yang dekat dengan sang *supreme father*[5].

Tanda simbolik memenuhi kebutuhan manusia akan pengalaman metafisis, otentisitas, kemutlakan, dan keabadian[6]. Kekuatan tanda simbolik ini dianalogikan oleh St. Sunardi dengan bangunan rumah dan pohon: orang merasa aman tinggal di sebuah bangunan rumah yang berpondasi kuat, dan sebuah pohon akan memberikan rasa nyaman kalau mempunyai akar yang dalam, meskipun tidak rindang. Itulah sebab berlimpahnya simbol dalam kehidupan kita; berlimpah dan terus-menerus diperbaharui. Sebagai *signification* (yang *nota bene* adalah proses atau *act*),

[5] Predikat *supreme father* yang disematkan pada Soeharto ini saya dapatkan dari Saya Sasaki Shiraishi dalam bukunya yang berjudul *Pahlawan-pahlawan Belia* (2009).

[6] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.61.

hubungan simbolik harus diberi kesempatan untuk diperbaharui terus-menerus; setiap zaman memberikan *signified*-nya sendiri atas warisan simbolisme dan setiap zaman akan melahirkan simbolisme sendiri untuk menakar kedalaman hidupnya[7].

Hubungan Paradigmatik. Hubungan paradigmatik adalah hubungan eksternal suatu tanda dengan tanda lain dalam satu kelas atau satu sistem[8]. Hubungan paradigmatik berada dalam ranah asosiasi, karena itulah hubungan paradigmatik ini disebut juga hubungan satuan-satuan tanda yang mempunyai kesamaan asosiasi di dalam memori[9]. Gambar pohon natal, yang sering kita jumpai di banyak tempat pusat perbelanjaan pada bulan Desember, mengingatkan kita pada satuan-satuan tanda lain yang sekelas dengannya, misalnya gambar topi sinterklas dan lonceng.

Dalam linguistik kita mengenal ada hubungan paradigmatik berdasarkan makna dan bunyinya[10]. Hubungan paradigmatik berdasarkan makna, misalnya *pendidikan* mengingatkan kita dengan *pelatihan* dan *penataran*; sedangkan hubungan paradigmatik berdasarkan bunyi, misalnya *pendidikan*

[7] Ibid. h.61.
[8] Ibid. h.63.
[9] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. h.56.
[10] Ibid.

mengingatkan kita dengan *pendidik* dan *mendidik*. Satuan-satuan tanda dalam hubungan paradigmatik ini terhubung secara *virtual*, *in absentia*: ada tapi tidak tampak.

Kesadaran paradigmatik ini oleh St. Sunardi diibaratkan orang naik gunung[11]. Saat kita naik gunung, sepanjang perjalanan, dari awal melangkah hingga sampai di puncak gunung, kita bakal menjumpai banyak objek. Di awal perjalanan kita menjumpai bentangan ladang dan persawahan, rumah-rumah desa di sekitar kaki gunung dan berbagai kegiatan para penduduknya. Lebih jauh kita berjumpa dengan pepohonan pinus dan hutan tanaman keras. Selepas itu kita melewati hutan semak-semak, sampai akhirnya hanya padang rumput, batu-batu dan pohon Edelweiss di menjelang puncak. Sepanjang perjalanan kita menginventarisir banyak objek dan mengklasifikasikannya, membuat taksonomi, misalnya pengelompokan objek-objek menurut letak ketinggiannya. Demikianlah maka hubungan paradigmatik disebut juga koordinat klasifikasi atau koordinat taksonomi. Kesadaran kita akan hubungan paradigmatik yang vertikal dan bercabang-cabang ini dimunculkan oleh imajinasi paradigmatik[12].

[11] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. hh.65-66.
[12] Ibid. h.64.

Berbagai tanda yang diklasifikasi dalam satu kelas ini tidak hanya berdasar pada adanya kesamaan atau kemiripan tetapi juga perbedaan atau keunikan (*distinct*) forma-formanya. Karena itulah imajinasi paradigmatik disebut juga imajinasi formal[13]. Tanda bisa dipertukarkan dengan tanda lain dalam satu kelas, atau satu sistem, karena kemiripan dan keunikannya masing-masing. Keserupaan tanpa *distinction* bukan hanya mengosongkan *reservoir* kita namun juga meratakan (artinya: menutup) imajinasi kita[14].

Metafora merupakan praktik penukaran tanda dengan tanda lain dalam satu kelas atau satu sistem yang sama. Di antara stok tanda yang ada dipilih tanda yang dirasa paling kuat, paling unik, lalu dimunculkan dalam sintagma. Kata 'Mekah', misalnya, berasosiasi dengan 'tanah suci'. Kita memilih menggunakan istilah 'tanah suci' sebagai metafora, sebagai tanda yang lebih kuat dibanding 'Mekah', lalu ditata dalam sintagma: "saya pergi ke tanah suci". Jadi, semua rangkaian metaforis merupakan paradigma yang disintagmatisasi[15].

[13] Ibid. h.67.

[14] Ibid.

[15] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. h.89.

Kreasi yang mengutamakan kesadaran paradigmatik adalah kreasi yang puitik dan surealistik[16]. Bukankah kalimat "saya pergi ke tanah suci" lebih puitik dibanding "saya pergi ke Mekah"? Hubungan paradigmatik 'Mekah' ini tidak berhenti pada 'tanah suci' saja. Kita masih mungkin mencari tanda lain dalam hubungan paradigmatik ini. Kita mempunyai kebebasan untuk mengasosiasikannya. Kalimat "saya pergi ke tanah suci" masih mungkin diganti dengan "saya pergi ke *Baitullah*" atau "saya pergi naik haji". Dan masih terbuka kemungkinan-kemungkinan lain. Kesadaran paradigmatik membuat kita merasa bebas. Bebas berasosiasi, bebas berimajinasi dan bebas mencari-cari kemungkinan lain. Tidak terikat dengan nilai-nilai simbolik maupun hubungan sosialnya (sintagmatik).

Gejala budaya paradigmatik merupakan hasil-hasil karya sejauh mengutamakan tema-tema atau forma-forma tertentu dengan cara mengulang-ulang[17]. Gejala budaya paradigmatik tidak mementingkan alur. St. Sunardi mencontohkan *Kethoprak humor*, mata acara di sebuah stasiun televisi, pertunjukan, yang mengutamakan kelucuan-kelucuan dibanding alur ceritanya. Alur cerita hanya menjadi medium untuk

[16] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.67.

[17] Ibid. hh.65-66.

mengulangi kelucuan-kelucuan sepanjang pementasan. Kita bakal sangat kesulitan menganalisis (analisis semiotik) makna pementasan *Kethoprak Humor* lewat hubungan sintagmatik, karena *Kethoprak Humor* memang lebih mengutamakan hubungan paradigmatik.

Hubungan Sintagmatik. Hubungan sintagmatik adalah hubungan tanda dengan tanda-tanda lainnya, baik yang mendahului maupun yang mengikuti[18]. Barthes mendefinisikannya sebagai kombinasi tanda-tanda, yang didukung oleh aspek ruang[19]. Aspek ruang ini dalam sintagma ekstra-linguistik, terutama visual, bersifat spasial, sementara dalam bahasa yang diucapkan bersifat linier. Tidak mungkin satu kalimat, kata per katanya diucapkan secara bersamaan.

Hubungan yang dibangun dalam sintagma adalah hubungan oposisi. Huruf A beroposisi dengan huruf K; huruf K beroposisi dengan huruf A dan huruf U; huruf U beroposisi dengan huruf K; sehingga membentuk kata AKU. Kalimat "aku makan bakso", misalnya, juga ditulis secara linier dan beroposisi. Kalau dirubah komposisinya akan berubah pula makna

[18] Ibid. h.70.

[19] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. h.55.

kalimatnya. Misalnya menjadi: "bakso makan aku", atau bahkan bisa saja menjadi lebih berantakan: "nkmaa uka okbsa". Jadi, dalam hubungan ini dibutuhkan kesadaran sintagmatik, yaitu kesadaran logis, kausalitas atau sebab-akibat[20]. Untuk mendapatkan makna logis kalimat yang mengatakan akulah yang memakan bakso maka kalimat tersebut harus disusun secara berturutan: aku-makan-bakso. Bukan bakso-makan-aku.

Kesadaran sintagmatik memunculkan kesadaran mengkombinasi tanda-tanda, membuat struktur, untuk memproduksi makna secara logis. Sebenarnya, kondisi kodrati sintagma adalah keteraturan atau aransemen tersebut: 'sintagma adalah sekumpulan tanda yang hetero-fungsional; sintagma selalu (sekurang-kurangnya) menjalin hubungan biner yang dua *term*-nya saling menentukan dalam suatu relasi timbal balik' (Mikus)[21]. Suatu tanda mempunyai hubungan sintagmatik dengan tanda-tanda lainnya sejauh tanda-tanda itu mempunyai fungsi satu sama lain. Oleh karena itu hubungan sintagmatik juga disebut hubungan fungsional.[22]

[20] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.70.

[21] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. h.68.

[22] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.72.

Hjelmslev menyusun tiga jenis relasi atau hubungan: relasi *solidaritas*, yaitu bila satuan-satuan sintagmatik mensyaratkan satu sama lain, relasi *implikasi sederhana*, yaitu bila salah satu satuan mensyaratkan yang lain, tetapi tidak sebaliknya, dan relasi *kombinasi*, yaitu ketika satuan-satuan tersebut tidak mensyaratkan satu sama lain[23]. Relasi ini menciptakan batasan yang baku, tetap, dalam ranah *langue* (bahasa), sekaligus menunjukkan adanya ruang kebebasan pada ranah *parole* (tuturan), ranah inovasi kreatif.

Pakaian dinas lapangan polisi secara konvensional adalah baju seragam lengkap dengan berbagai emblemnya, topi seragam, sabuk lapangan dengan berbagai pirantinya, celana lapangan dan sepatu boot. Penciptaan sintagma pakaian seragam ini bertolak dari fungsi masing-masing satuan tanda. Satu rangkaian tanda yang dihubungkan secara sintagmatik akan mewujudkan wicara atau wacana[24]. Rangkaian tanda pada pakaian dinas lapangan polisi menciptakan wacana pakaian dinas lapangan polisi. Tetapi kemudian, tuntutan pekerjaan mereka di lapangan memunculkan

[23] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. hh.68-69.

[24] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.72.

kebutuhan-kebutuhan baru. Untuk menjawab kebutuhan-kebutuhan tersebut maka dilakukan berbagai inovasi, termasuk di antaranya inovasi kreatif pada pakaian seragam.

Gambar 6. Ditreskrimum Polda Metro Jaya.
Sumber: www.liputanindonesianews.com/detail/3395/polisi-temukan-ratusan-senjata-di-kalijodo-yang-diduga-untuk-menyerang-saat-penertiban.html

Anggota kepolisian, polda Metro Jaya dari divisi reserse dan kriminal (Ditreskrimum), misalnya, harus menginovasi pakaian dinas lapangan (seragam) mereka agar lebih *ringkes*, untuk mendukung mobilitas mereka. Itulah mengapa kita sering melihat mereka,

dalam aksi-aksi mereka, baik secara langsung maupun dalam pemberitaan di televisi, memakai kaus (tersemat tulisan '*Turn Back Crime*' di dada kanan, tulisan 'Ditreskrimum Polda Metro Jaya' di dada kiri, tulisan besar 'Polisi' di bagian punggung dan bendera merah putih di lengan kanan), celana kargo berwarna *khaki* (warna gurun), topi yang menyematkan simbol identitas kesatuan dan divisinya, dan sepatu besar berwarna senada dengan warna celana.[25]

Contoh yang lain adalah batik. Dulu, di masyarakat Jawa, batik hanya ada pada kain jarit, *destar* (atau *blangkon*[26]) dan selendang. Bagian dari sintagma busana masyarakat Jawa. Semenjak orde baru, dengan semangat politik identitas kala itu, batik diinovasi. Tidak hanya pada motifnya tetapi juga penggunaannya. Akhirnya batik tidak lagi hanya ada pada kain jarit, *blangkon* dan selendang tetapi juga untuk baju, celana, gaun dan sebagainya; batik menjadi fesyen penanda identitas Jawa.

[25] Penggagas kostum ini adalah Kombes Krishna Murti, Dirreskrimum Polda Metro Jaya. Lihat, www.bandungekspres.co.id/2016/seragam-fashionable-polisi-makin-memikat/

[26] Penutup kepala (semacam topi) dalam sintagma busana tradisional Jawa. Modifikasi dari *destar* (kain penutup kepala yang cara pakainya diikatkan di kepala dengan model ikatan tertentu). Bedanya, *destar* masih berbentuk lembaran kain, sedangkan *blangkon* sudah berbentuk topi penutup kepala.

dulu orang memakai batik adalah orang jawa. memakai kemeja eropa untuk kepentingan sensus jika tidak kemudian hukuman cambuk.

Gambar 7. Kemeja batik dan atasan gaun bermotif batik.
Sumber: Dokumentasi pribadi

Sintagmatik mensyaratkan kehadiran tanda-tanda yang dikombinasi. Karena itu, tanda-tanda dalam hubungan sintagmatik ini harus ada, hadir, *in praesentia*. Semua satuan tanda yang disebutkan pada ilustrasi di atas, seragam polisi dan pakaian batik, hadir

secara nyata dalam kombinasinya. Tidak ada yang *virtual*.

Analisis semiotik yang bisa dilakukan dalam hubungan sintagmatik adalah dengan menguraikannya. Tanda diuji komutasi untuk mendapatkan makna sintagmanya, untuk menguji kepastian maknanya. Uji komutasi adalah proses membagi atau mengurai. Terutama pada ranah penanda. Uji komutasi berfungsi untuk menjelaskan secara artifisial perubahan di ranah ekspresi (penanda) serta memeriksa apakah perubahan itu mengakibatkan modifikasi yang sepadan atau korelatif di ranah isi (petanda)[27]. Contohnya adalah perubahan penggunaan batik (penanda) menunjukkan adanya pergeseran pemaknaan masyarakat Jawa terhadap identitas mereka (petanda): dulu, misalnya, 'orang Jawa adalah orang yang mengenakan (kain) batik', semenjak orde baru menjadi 'untuk terlihat Jawa maka kenakanlah batik'.

Sebagaimana analisis semiotik di ranah paradigmatik yang tetap memperhatikan hubungan sintagmanya, meskipun hanya sebagai medium, analisis semiotik di ranah sintagmatik juga berhubungan dengan ranah paradigmatik. Setelah satuan-satuan tanda diurai,

[27] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. h.63.

satuan-satuan tanda tersebut kemudian bisa diklasifikasikan. Metonimi merupakan salah satu bentuk kreasi dalam hubungan sintagmatik. Metonimi adalah sintagma yang membeku dan terserap dalam hubungan paradigmatik (sistem)[28]. Menghadirkan satu bagian untuk menyatakan, mengasosiasikan, keseluruhan.

Sebuah lukisan yang menggambarkan topi seragam sekolah dasar (SD) terserak di selokan, misalnya. Topi seragam SD tersebut adalah metonimi. Topi seragam SD merupakan bagian dari sintagma pendidikan dasar yang sudah dibekukan, kristalisasi dari keseluruhan sintagma, yang dihadirkan untuk menyampaikan keseluruhan sintagma (pendidikan dasar). Pembekuan sintagma ini lalu diserap dalam hubungan paradigmatik: topi seragam SD yang terserak di selokan mengingatkan orang akan pendidikan dasar yang terabaikan (terserak di selokan).

Kesadaran sintagmatik adalah kesadaran logis. Manusia dalam kesehari-hariannya membutuhkan kesadaran logis, kemasukakalan. Dengan kesadaran ini makna diciptakan; suatu rangkaian tanda dianggap bermakna kalau terangkai, terhubung, dalam sebuah kombinasi tanda yang masuk akal. Bahkan kalau tidak

[28] Ibid. h.89.

berhasil menghubung-hubungkan berbagai objek yang berserakan, masih bisa dikatakan bahwa itu adalah tanda dari ketidakbermaknaan (*insignificant*)[29].

[29] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.74.

Bagian 5

Bahasan *langue* dan *parole* sengaja saya tempatkan di bagian akhir dari keseluruhan paparan konsep-konsep dasar semiotika Barthes. Konsep *langue* dan *parole* ini merupakan sentral pemikiran Saussure, yang kemudian dikembangkan Barthes dalam *Elemen-elemen Semiologi*. Dari konsep dasar yang dikembangkan Barthes ini (*langue* dan *parole*) kita bisa mempelajari dinamika tanda dalam hubungan dialektisnya: dialektika *langue/parole*. Dari konsep ini pula kita bisa mempelajari dinamika kebudayaan dari sudut pandang semiotika yang khas, yang mendudukkan kebudayaan sebagai *system of signification*.

Bahasa. *Langage* (bahasa; *language*) terdiri atas *langue* (bahasa; *language*) dan *parole* (wicara; *speech*). *Langue* merupakan aspek objektif-sosial yang terlembaga dalam bahasa; institusi sosial, pranata sosial, dan sistem nilai[1]. Disebut institusi atau pranata

[1] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. h.2.; Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. hh.75-76.

sosial karena *langue* hanya mungkin dicipta oleh masyarakat atau komunitas budaya tertentu, secara bersama-sama. Bukan individu. *Langue* adalah perjanjian bersama dan bersifat otonom, mempunyai aturannya sendiri. *Langue* juga disebut sistem nilai sebab bahasa mempunyai unsur-unsur yang bisa saling diperbandingkan dan dipertukarkan.

Sebaliknya, *parole* merupakan tindakan seleksi dan aktualisasi perseorangan; kebebasan subjektif pemakai bahasa[2]. *Langue* disejajarkan dengan kode sementara *parole* dengan pesan[3]. Ketika seseorang berkomunikasi maka ia memadukan kode (*langue*), yang sudah "menubuh" dalam kehidupan sehari-hari, dengan pikiran personalnya. Dengan kebebasan subjektifnya ia memilih tanda-tanda di antara berbagai tanda yang sudah dikodekan dalam *langue*, dan atau memodifikasinya, untuk menyampaikan pesan. Pesan dituturkan dengan menggunakan kombinasi-kombinasi tanda yang bisa ditangkap oleh indera manusia.

Cara bersalaman yang benar, yang sopan, dalam kebudayaan kita adalah dengan mengulurkan tangan

[2] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. h.3.; Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.75.

[3] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.76.

kanan. Kode berjabat tangan yang sopan ini merupakan *langue*, sementara berbagai bentuk dan tindakan berjabat tangan dengan menggunakan tangan kanan merupakan *parole*. Pengetahuan tentang cara berjabat tangan yang benar dan sopan ini ditanamkan pada kita dari sejak kecil. Dididik oleh keluarga, pada awalnya, dan masyarakat (komunitas budaya). Kita harus mengikuti tata cara bersalaman dengan menggunakan tangan kanan ini sebab demikianlah keharusan yang ditentukan oleh masyarakat, oleh kebudayaan kita. Bersalaman dengan tangan kanan merupakan pranata sosial dan sistem nilai. Karena itulah, kita akan disalahkan, atau dianggap tidak sopan, kalau bersalaman dengan tidak menggunakan tangan kanan (tentu selalu ada pemakluman bagi yang dianggap "tidak normal" oleh masyarakat).

Tindakan bersalaman (dengan tangan kanan) merupakan ranah *parole*, ranah aktualisasi, tindakan subjektif. Kita padukan kode yang ada (*langue*) dengan pikiran, lalu "memilih" melakukan tindakan bersalaman yang seperti apa (dengan memperhatikan keterpaduan dengan *langue*: artinya, tetap menggunakan tangan kanan, kalau ingin dinilai benar dan sopan). "Memilih" ini berarti menyeleksi di antara klasifikasi tanda yang kita punya dalam *langue* (paradigmatik) untuk dihadirkan, dikombinasikan, dalam tindakar

(sintagmatik). "Memilih" juga memberikan ruang kebebasan subjektif untuk melakukan inovasi kreatif dalam tindakan mengkombinasi tanda. Misalnya, kreasi model atau gaya bersalaman Kopassus (komando pasukan khusus) yang dikenal dengan istilah salam komando.

Dialektis. Aspek kombinasi mengimplikasikan bahwa *parole* tersusun dari tanda-tanda yang identik dan senantiasa berulang, dan karena keberulangan inilah, maka setiap tanda bisa menjadi elemen dari *langue*[4]. *Langue* tidak mungkin ada tanpa adanya *parole-parole*, tetapi juga sebaliknya, kita akan kesulitan memahami *parole* bila sebelumnya tidak tergambarkan di dalam *langue*. Kode bersalaman yang baik dan sopan dalam kebudayaan kita (*langue*) tidak mungkin ada kalau sebelumnya tidak ada tindakan-tindakan bersalaman (dengan menggunakan tangan kanan) yang dilakukan oleh orang-orang dalam masyarakat kita, yang terus menerus dilakukan, sampai akhirnya menjadi tindakan kolektif (massa yang bertutur[5]). *There is no language without speech, and no speech outside language*[6]. Tidak ada *langue* tanpa *parole*, dan tidak ada *parole* di luar *langue*.

Hubungan dialektis *langue/parole* ini sama dengan dialektika budaya dalam masyarakat kita. Bertolak dari pendapat Umberto Eco yang mendudukkan budaya sebagai *system of signification*, St. Sunardi -dalam *Semiotika Negativa*- menuliskan bahwa dalam dinamika budaya terjadi tarik-menarik atau hubungan dialektis antara sistem tanda-tanda yang ada (*langue*) dan kebebasan orang untuk memakainya sesuai dengan kebutuhan pribadi atau kelompok (*parole*)[7].

Dari hubungan dialektis *langue/parole* ini kita bisa memahami bahwa tidak mungkin bisa *serta-merta* merubah kebudayaan; tidak mungkin melakukan perubahan secara revolutif. Tetapi, dari hubungan dialektis ini kita juga bisa tahu bahwa bukan berarti tidak ada peluang untuk melakukan perubahan. Peluang-peluang itu selalu ada dalam ruang-ruang inovasi kreatif, ruang-ruang *parole*. Hubungan dialektis ini membuat kebudayaan dinamis dan terjaga nyala daya hidupnya.

[4] Lihat, Budiman, Kris. 2011. *Semiotika Visual: Konsep, Isu, dan Problem Ikonisitas*. Yogyakarta: Jalasutra. h.25.

[5] Lihat, Barthes, Roland. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra. h.4.

[6] Lihat, Barthes, Roland. 1986. *Elements of Semiology*. Terj. Annette Lavers dan Colin Smith. New York: Hill and Wang. h.15.

[7] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.78.

Munculnya inovasi-inovasi kreatif di masyarakat biasanya disebabkan, sedikitnya, karena adanya kebutuhan-kebutuhan baru, kelangkaan material-material pemenuh kebutuhan dan adanya konsep tabu[8]. Kebutuhan baru masyarakat untuk, misalnya, berkomunikasi dan mendapatkan informasi yang lebih banyak, lebih deras, lebih mudah dan seolah-olah sangat personal memunculkan teknologi komunikasi-informasi *cyber* (internet). Teknologi ini pada akhirnya menciptakan kebudayaan baru, kebudayaan *cyber*, masyarakat penggunanya.

Kelangkaan material kayu, atau setidaknya ketakutan masyarakat akan keterbatasan material ini, misalnya, memunculkan berbagai bentuk produk budaya yang menjauhi penggunaan kayu dan beralih pada bahan-bahan plastik. Itulah sebabnya mengapa sekarang kita dikepung oleh berbagai produk berbahan plastik. Hidup dalam belantara plastik dan menjadi bagian dari kebudayaan plastik.

Lukisan kaligrafi, misalnya, bertumbuh kuat di negara-negara yang, berdasarkan tafsir hukum agama tertentu, melarang pencitraan (representasi) sosok makhluk hidup dalam karya-karya seni visual yang

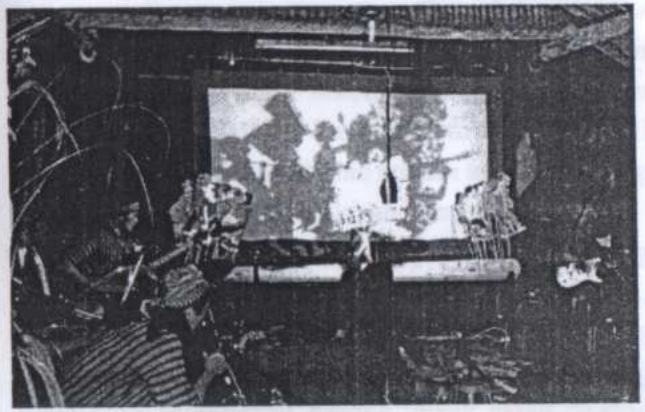
[8] Lihat, Barthes, Roland. 1986. *Elements of Semiology*. Terj. Annette Lavers dan Colin Smith. New York: Hill and Wang. h.24.

dibuat dan atau berada di wilayah hukum negara-negara tersebut. Tabu. Dari tabu ini muncul inovasi-inovasi kreatif dalam penciptaan gaya-gaya dan bentuk-bentuk pelukisan yang lain, yang non-representasional, di antaranya adalah lukisan kaligrafi.

Kreatifitas Budaya. Seni garap adalah istilah populer untuk bentuk-bentuk seni pertunjukan yang melakukan inovasi-inovasi dalam bentuk dan penggarapannya. Biasanya dibedakan dengan seni pertunjukan tradisional yang lebih mapan. Meskipun seni pertunjukan tradisional juga tidak berarti bukan seni garap, setidaknya pada awal penciptaannya.

Sekadar contoh, misalnya, bentuk garap wayang kampung pada kelompok *Wayang Kampung Sebelah*. Kelompok kesenian dari Surakarta ini, yang dikomandani oleh Jlitheng Suparman (sekaligus sebagai dalang), melakukan inovasi-inovasi bentuk sajian dan penggarapannya. Wayang kampung garapan kelompok ini merupakan bentuk garap dari pertunjukan wayang sebagaimana umumnya wayang kulit yang kita, masyarakat Jawa, kenal. Menggunakan *debog*, batang pisang, untuk menancapkan boneka-boneka wayangnya; menggunakan *kelir*, layar, untuk menampilkan bayangan boneka wayang (yang disorot lampu); boneka-boneka wayang yang dijajar di sebelah kanan dan kiri *kelir*, yang dikenal dengan istilah

simpingan; ada musik dan *waranggana*, penyanyi, yang berposisi sebagai pengiring lakon; dan satu dalang yang memainkan wayang. Sintagma pertunjukan wayang ini mengalami inovasi, pemodifikasian pada, setidaknya, material-material yang digunakan, bentuk musik dan alat-alat musik yang digunakan, lagu-lagu yang dinyanyikan, bentuk wayangnya, lakon yang dikisahkan sampai akhirnya juga konsep bentuk pementasannya (jika dibandingkan dengan *pakem* sajian pementasan wayang kulit purwa pada umumnya).



Gambar 8. Pementasan *Wayang Kampung Sebelah* di Godan, Tawangharjo, Grobogan, 27 Februari 2011. Sumber: Dokumentasi pribadi

Sebelum kelompok *Wayang Kampung Sebelah* menyajikan wayang kampung, bentuk wayang kampung memang sudah dikenal di masyarakat kita. Wayang ini menggambarkan kisah-kisah keseharian yang terjadi di kampung. Boneka wayangnya pun merepresentasikan karakter penduduk kampung. Lebih realistik penggambarannya bila dibandingkan dengan boneka wayang purwa. Lakon yang diceritakan jauh lebih bebas dibandingkan wayang purwa, yang terbatas hanya pada dua babon epos, Mahabarata dan Ramayana.

Wayang kampung merupakan hasil inovasi dari wayang kulit purwa. Kelompok *Wayang Kampung Sebelah* menggarapnya lagi menjadi garapan wayang kampung yang khas mereka. Baik dari segi cerita maupun penceritaannya. Bentuk garap wayang kampung kelompok ini menggunakan berbagai kombinasi tanda yang didapat dari proses penyeleksian tanda di antara stok tanda dalam paradigma seni wayang kampung dan wayang kulit purwa.

Kelompok *Wayang Kampung Sebelah* dalam pementasan wayang mereka biasanya melakonkan kejadian-kejadian di kampung. Tokoh-tokoh yang dimainkan merepresentasikan orang-orang kampung: pak lurah, anggota Linmas, tetua kampung, pengamen, pengangguran, tukang becak, juragan dan sebagainya.

Selera hiburan yang diceritakan pun selera kampung, misal pada adegan menonton hiburan musik di televisi: tokoh penyanyi yang digambarkan salah satunya adalah Minul, *plesetan* dari penyanyi dangdut Inul Daratista pada awal-awal kemunculannya (yang masih tampil dengan performa panggung dangdut pinggiran), lengkap dengan goyang *ngebor*nya.

Pementasan wayang kelompok *Wayang Kampung Sebelah* ini segar, penuh canda, tetapi sarat dengan kritik politik. Meskipun di sana-sini penuh dengan adegan lucu tetapi alur cerita dan aspek dramatiknya tetap dipegang teguh. Mereka mencoba menyampaikan pesan-pesan yang "berat" dengan cara yang renyah dan segar. Jadi, kejadian-kejadian kampung yang mereka lakonkan sebenarnya bukan sepenuhnya kejadian kampung tetapi bisa jadi penggambaran-penggambaran kondisi negara kita yang disamarkan sebagai kisah-kisah kampung.

Alat-alat musik pengiring pementasan wayang kelompok ini menggunakan gitar elektrik, bass elektrik, drum, jimbe, kendang Jawa, suling, saksofon dan *icik-icik* (biasanya dipegang oleh dalang). Musik yang dimainkan merupakan bentuk musik garap dengan lantunan lagu-lagu ciptaan mereka sendiri. Kecuali pada adegan hiburan yang memang menghadirkan lagu-lagu populer yang sedang digemari oleh masyarakat

kebanyakan, biasanya lagu-lagu dangdut.

Kelir yang digunakan kelompok *Wayang Kampung Sebelah* merupakan bagian dari klasifikasi tanda dalam paradigma *kelir* wayang kulit. Demikian juga *simpingan*, *debog*, dan musik pengiring (dan *waranggana*nya). Wayang ini mengisahkan sebuah lakon, begitu juga wayang kulit purwa. Lakon dalam wayang kampung dan wayang kulit purwa berada dalam paradigma yang sama, diklasifikasikan dalam satu kelas atau sistem yang sama. Hasil penyeleksian tanda di antara tanda-tanda yang ada dalam masing-masing hubungan paradigmatik ini dikombinasikan dengan ide-ide kreatornya, lalu diaktualisasikan pada sintagma wayang kelompok *Wayang Kampung Sebelah*. Maka terbentuklah sebuah sajian wayang garapan, wayang kampung, yang khas kelompok *Wayang Kampung Sebelah*.

St. Sunardi, dalam *Semiotika Negativa*, mengutip tiga jalan kreatifitas, *creative transgression*, yang disebutkan oleh Barthes, yaitu: *opposition of arrangement*, *rhymed discourse*, dan *rhetorics*. Dari *creative transgression* ini kita bisa memahami terjadinya inovasi dalam sintagma dengan memasukkan unsur paradigmatik dalam sintagma.[9] Jadi, apa yang

[9] Lihat, Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal. h.79.

dilakukan kelompok *Wayang Kampung Sebelah* ini bisa disebut sebagai inovasi, sebagai gejala *creative transgression*. Tetapi, dari perspektif lain, yang kelompok ini lakukan juga bisa disebut sebagai, meminjam istilah yang dipakai St. Sunardi, skandal atau bahkan teror bagi *genre* kesenian wayang kulit.

Terlepas dari perspektif mana yang digunakan untuk melihat fenomena garap wayang kampung yang dilakukan oleh kelompok *Wayang Kampung Sebelah*, nyatanya sajian-sajian mereka digandrungi oleh masyarakat, tidak terbatas hanya pada "penonton kesenian" saja. Kelompok *Wayang Kampung Sebelah* sedikit banyak telah memberikan sumbangan pada upaya untuk memberi napas baru pada *langue* kesenian wayang.

Bagian 6

Pada bagian ini, secara sederhana, saya lakukan latihan penelitian dengan menggunakan metode semiotik: membaca-tafsir (menginterpretasi) objek/tanda untuk mendapatkan makna. Objek/tanda yang saya baca kali ini adalah video klip musik lagu *Aku Rapopo*, yang saya unduh dari laman *youtube*, pada 12 Mei 2016.

Video Klip. Lagu *Aku Rapopo* diciptakan dan dipopulerkan (dinyanyikan) oleh Julia Perez (Yuli Rachmawati), atau yang lebih dikenal dengan nama Jupe. Lagu ini ada dalam album kedua Jupe yang berjudul sama, *Aku Rapopo* (2016). Diproduseri oleh label *Le Moeziek Revole*. Video klip musik lagu *Aku Rapopo* bisa kita lihat dan unduh di *youtube* (https://www.youtube.com/watch?v=RuIq-m1A2P4).

Video klip musik yang berdurasi 4'12" ini menampilkan Jupe sebagai *talent* tunggal. Enam adegan –*plus* adegan pembuka- yang dipotong-potong

(per 1-4 detik bagian adegan), dibagi-bagi, dan disusun kembali dalam 92 *scenes*. Adegan-adegan ini, seluruhnya, menampilkan Jupe yang memerankan dirinya sendiri, menyanyikan lagu *Aku Rapopo*. Panjang durasi video klip musik lagu *Aku Rapopo* sama dengan panjang durasi lagunya.

Gambar 9. Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 1 (adegan pembuka). Sumber: https://www.youtube.com/watch?v=RuIq-m1A2P4

Video klip musik lagu *Aku Rapopo* diawali dengan adegan Jupe memegang dan mengusap, pelan-pelan, tongkat cambuk kuda tunggang (adegan pembuka). Fokus kamera, *close up*, pada tangan yang mengusap dan memegang tongkat. Representasi serangkai permen lollipop di antara gumpalan awan merah muda, atau *arum manis* (gula-gula lembut, seperti kapas; biasanya berwarna merah muda), menjadi latar adegan *frame* ini. *Scene* dua, fokus kamera beralih pada wajah Jupe (mengenakan wig warna merah muda *soft* yang *gilap*, mengkilat, memantulkan cahaya). Jupe memainkan, menggerakkan, hulu tongkat (*blink-blink*) di antara pipi dan mulutnya (adegan A).

Scene tiga, menghadirkan adegan (potongan adegan) yang lain: Jupe telungkup di atas ranjang kasur berhias bulu-bulu (bulu unggas?) warna putih, sedang menikmati lollipop sambil menyilangkan kaki ke atas (adegan B). Jupe mengenakan kostum dan dandanan yang berbeda dengan adegan sebelumnya. Kali ini dia memakai wig warna merah *maroon* dan *dress* broklat warna putih. Setelah kurang lebih dua detik, potongan adegan ini beralih ke *scene* empat.

Adegan pada *scene* empat berbeda lagi. Kali ini Jupe digambarkan berada di atas panggung dengan dua tirai panggung warna merah yang terbuka, menjuntai di sisi kanan dan kiri panggung (adegan C). Jupe berdiri di samping kursi penyiksaan (artifisial); mengenakan *lingerie* (pakaian dalam) berbahan broklat warna hitam, berkaus tangan hitam mengkilat sepanjang siku, bersepatu *high heel* (tinggi dan berujung runcing) hitam mengkilat dan memakai wig

rambut bergelombang warna putih. Jupe berdiri agak menyamping, dengan *gesture* tubuh sensual dan wajah "menantang", menatap kamera. Dia memegang dan memainkan tongkat cambuk kuda tunggang di tangannya. Jupe "menjadi" *dominatrix*. Di belakangnya (pada latar adegan), atas, ada sebuah *plakat* bertuliskan "*la belle époque*" (bahasa Perancis), yang berarti "zaman kejayaan" atau "zaman keemasan".

Scene lima (adegan D) mempunyai latar adegan yang sama dengan adegan A, hanya saja sekarang *frame* gambar yang ditampilkan diperluas. Tampak Jupe sedang tiduran, telentang, di atas alas tidur yang lembut (warna merah muda?), sambil tetap memainkan tongkat cambuk. *Scene* enam menampilkan adegan yang berbeda lagi. Pada potongan adegan ini (adegan E) digambarkan Jupe berada di antara banyak balon warna biru (dengan kepekatan warna yang berbeda-beda). Jupe mengenakan kostum warna coklat susu berlengan panjang dan memakai wig warna biru menyala.

Scene tujuh kembali pada adegan C, kali ini yang ditampilkan hanya bagian wajah hingga dada Jupe (*medium shoot*). Dia memandang kamera sambil memainkan tongkat cambuk. *Scenes* 8-10 ditampilkan berurutan dengan agak cepat (kurang lebih per satu

detik). *Scene* delapan menampilkan potongan adegan D, *scene* sembilan menampilkan potongan adegan A dan *scene* sepuluh menampilkan potongan adegan B.

Scenes 1-10 video klip ini merupakan *scenes* awal, intro lagu *Aku Rapopo*. Selain alunan musik, intro lagu ini juga ditimpahi suara Jupe, *ngudarasa*[1] (*scenes* 1-10) dalam bahasa Spanyol-Argentina. Jupe mulai "masuk", melantunkan lirik lagu *Aku Rapopo*, pada *scene* 11.

Interlude (musik antara) lagu ini, setelah *sarambahan*[2] lagu dinyanyikan, jatuh di *scenes* 40-49. Pada *scenes* 40-44 Jupe kembali *ngudarasa* (dalam bahasa Jawa gaya Jawa timuran), menimpahi musik *interlude*: "*Mas, aku nyambut gawe, gawe kowe/ayuku gawe kowe/awakku gawe kowe/tapi kenapa, kenapa, kenapa, mas?*" (mas, aku bekerja untuk kamu/cantikku untuk kamu/tubuhku untuk kamu/ tapi kenapa, kenapa, kenapa, mas?)

Jupe melantunkan suaranya lagi, kembali ke bait dua lirik lagu *Aku Rapopo*, pada *scene* 50. Lagu *Aku Rapopo* selesai dinyanyikan di *scene* 92, *scene* akhir video klip musik lagu tersebut. Ditandai dengan kecupan perpisahan dari Jupe (*close up* wajah Jupe

[1] *Ngudarasa* (Jw.): menyampaikan suara hati, biasanya keluh kesah.

[2] *Sarambahan* (Jw.): sekali dijalani, dari awal sampai akhir.

yang sedang menguncup-kembangkan bibirnya, mencium).

Di antara rangkaian potongan-potongan adegan tersebut, ada satu adegan lagi yang, bersama-sama dengan potongan-potongan adegan yang lain, membangun sintagma video klip musik lagu *Aku Rapopo*. Pada adegan ini Jupe dihadirkan sebagai tiga boneka dalam kotak kemasan masing-masing (adegan F). Tiga boneka (dalam kemasan) tersebut ditata berjajar, berdiri, di atas panggung. Panggung yang sama dengan latar adegan C. Jupe bergerak-gerak dan menari seperti boneka (atau robot). Penampilan Jupe, pada adegan ini, sempat mengingatkan saya dengan boneka Barbie.

Ketiga boneka ini terlihat sama dan berada dalam kemasan yang serupa. Dibedakan hanya oleh warna wig yang mereka kenakan: boneka yang berdiri di sebelah kiri mengenakan wig warna merah muda menyala, yang tengah mengenakan wig warna merah *maroon* menyala, dan yang di sebelah kanan mengenakan wig warna kuning menyala.

Lirik. Sebelum melangkah lebih jauh, kita lihat detail lirik lagu *Aku Rapopo*. Lirik lagu ini saya dapatkan di http://lirik-dari.blogspot.co.id/2014/04/lirik-lagu-julia-perez-aku-rapopo.html. Lirik lagu *Aku Rapopo* ini menceritakan tentang remuk hati Jupe

menghadapi kenyataan pasangannya berselingkuh dengan perempuan lain. Jupe, dalam lagu ini, menceritakan penderitaan dan kekecewaannya, meskipun pada akhirnya bisa menerima keadaan dan bahkan memutuskan untuk melepaskan pasangannya pergi. Lebih baik berpisah dan tidak bertemu lagi: "*Don't come back again*!" katanya.

Sintagma lirik lagu ini, kalimat-kalimatnya, dikombinasi dengan menggunakan, menabrakkan, tutur dari tiga bahasa yang berbeda: Indonesia, Jawa dan Inggris. Ditambah penggunaan bahasa Spanyol-Argentina pada *udarasa* awal, di bagian intro (tidak dituliskan pada teks lirik lagu). Penulisan lirik, pada data yang saya dapatkan, cenderung hanya memindahkan begitu saja lafal tutur sehari-hari pada tulisan. Bukan ejaan yang baik dan benar. Judul lagunya pun, kalau ditilik dari tata tulis bahasa Jawa, kurang tepat. Penulisan yang benar dari '*aku rapopo*' sebenarnya adalah '*aku ora apa-apa*'. Huruf /*a*/ pada kata /*apa*/dalam kalimat '*aku ora apa-apa*' diucapkan seperti /o/ pada kata 'pocong'.

Mari kita lihat tulisan lirik lagu *Aku Rapopo*, karya Jupe:

Rasa hati ini *uwes* (*wus*) *broken*
Nemu kamu *wes* (*wus*) *tak* (*dak*) sobek sobek
Kang mas *indehoy karo miss* Tukinem

Don't alesan don't many alesan
I sudah *know* mas *you* bajingan
Your wife ini minta diceraikan

Endasku saiki uwes (wus) puyeng
Gara gara *i think macem macem*
Ora peduli *how do you how how*
Sing penting Jupe *uwes (wus) seneng*

It's oke wae (bae) mas
It's oke wae (bae)
Aku rapopo..aku rapopo..aku rapopo (aku ora apa-apa)

Don't comeback again mas
Ojo (aja) comeback again
Aku rapopo..aku rapopo..aku rapopo (aku ora apa-apa)

Mas, aku *nyambut gawe, ga(w)e kowe*
Ayuku gawe kowe, awakku gawe kowe
Tapi, *kenopo (kenapa), kenopo (kenapa), kenopo (kenapa)* mas

Don't alesan don't many alesan
I sudah *know* mas *you kagatelan*
Your wife ini minta diceraikan

Endasku saiki uwes (wus) puyeng
Gara gara *i think macem macem*

Ora peduli *how do you how how*
Sing penting Jupe *uwes (wus) seneng*

It's oke wae (bae) mas
It's oke wae (bae)
Aku rapopo..aku rapopo..aku rapopo (aku ora apa-apa)

Don't comeback again mas
Ojo (aja) comeback again
Aku rapopo..aku rapopo..aku rapopo (aku ora apa-apa)

It's oke wae (bae) mas
It's oke wae (bae)
Aku rapopo..aku rapopo..aku rapopo (aku ora apa-apa)

Don't comeback again mas
Ojo (aja) comeback again
Aku rapopo..aku rapopo..aku rapopo (aku ora apa-apa)

Aku rapopo..aku rapopo..aku rapopo (aku ora apa-apa)
Aku rapopo..aku rapopo..aku rapopo (aku ora apa-apa)

Saya beri cetak miring pada istilah-istilah asing yang belum/tidak diserap dalam bahasa Indonesia; kata

atau istilah dalam bahasa Jawa dan bahasa Inggris. Selain cetak miring, pada teks lirik lagu *Aku Rapopo* tersebut juga saya tambahkan catatan (dalam tanda kurung) contoh penulisan yang "benar" dalam tata tulis bahasa Jawa.

Dilihat dari aturan atau kaidah berbahasa dalam bahasa Indonesia, Inggris maupun Jawa, lirik lagu *Aku Rapopo* ini ternyata memang kurang tepat. Tidak baik dan benar. Tetapi mengapa lirik yang tidak baik dan tidak benar ini bisa dimengerti oleh apresiannya (komunikatif)?

Skandal. Lirik lagu *Aku Rapopo* ini dalam kaidah berbahasa yang baik dan benar bisa didudukkan sebagai skandal. Kesalahkaprahan yang memalukan. Kenakalan yang kurang ajar. Tapi seberapa memalukan dan kurang ajar lirik lagu ini sebenarnya? Kurang ajar atau justru *brilliant*? Atau malah kekurangajaran yang *brilliant*? Mari kita lihat.

Lagu dan video klip musik lagu *Aku Rapopo* ini merupakan salah satu contoh gejala budaya yang muncul dalam dunia kebudayaan populer, budaya media (massa), di negeri ini. Kreasi-kreasi yang muncul dalam kebudayaan populer memang sering dianggap bukan karya seni. Dangkal dan minim kreatifitas. Begitu juga lagu dan video klip musik lagu *Aku Rapopo* ini. Orang-orang mungkin hanya menganggapnya

sebagai produk hiburan "murahan" yang "*nyrempet-nyrempet*" pornografi. Seakan-akan Jupe dan karya yang dibuatnya hanya berujung pada penonjolan sensualitas belaka; ayam broiler yang terlihat gemuk namun tidak berisi.

Tapi, bagaimana kalau kita coba melihatnya dari perspektif lain? Siapa tahu kita bisa lebih terbuka untuk meraba-raba, kreatifitas (*creative transgression*) macam apa yang memungkinkan munculnya lagu *Aku Rapopo* ini.

Pertama-tama, saya abaikan tulisan lirik lagu tersebut dan condong melihatnya sebagai tuturan. Sebab, selain tulisan lirik lagu *Aku Rapopo* ini pada dasarnya memang mengandaikan tutur dalam penulisannya, umumnya para apresian mengenal lagu tersebut sudah dalam bentuk tutur, lirik lagu yang dinyanyikan. Bukan saat masih dalam bentuk tulisan. Setidaknya begitulah pengalaman perjumpaan saya dengan lagu ciptaan Jupe ini.

Pada lirik lagu *Aku Rapopo*, yang terasa begitu bebas, terlihat bahwa kombinasi kata per kata dan rangkaian kalimat-kalimat di setiap bait lagunya tidak semena-mena. Bebas tapi tidak semena-mena. Lagu ini memang mengabaikan kaidah penggunaan bahasa. Lirik lagu *Aku Rapopo* "dibebaskan" dari belenggu tata bahasa yang baik dan benar. Meskipun begitu lirik

lagu ini ternyata tidak bisa tidak tetap menggunakan kode-kode bahasa, *langue*, dalam masyarakat pengguna bahasa.

Kata dan atau istilah dalam bahasa Inggris yang digunakan pada lagu *Aku Rapopo*, seperti *don't*, *come back*, *again*, *it's*, *ok*, *i*, *think*, *how*, *do*, *you* dan *broken* bukan istilah yang sama sekali asing di telinga dan mulut masyarakat kita. Meskipun tidak selalu dalam bentuk penggunaannya yang benar. Pemakaian bahasa Inggris dalam masyarakat kita, yang kita jumpai sehari-hari, seringkali memang ada yang salah atau kurang tepat, sengaja dibuat salah (dimain-mainkan), atau memang diapropriasi[3]. Bagaimanapun bahasa Inggris

[3] Dalam perbincangan poskolonial ada dua proses yang digunakan sebagai upaya bahasa (tulisan dan atau tuturan) untuk menegaskan eksistensi dirinya berhadapan dengan bahasa pusat imperial (bahasa yang menghegemoni; misalnya bahasa Inggris): *abrogasi* dan *apropriasi*. *Abrogasi* adalah penolakan terhadap hak-hak istimewa yang diklaim oleh bahasa imperial (hegemonik), misalnya 'bahasa inggris' (dengan 'i'), sedangkan *apropriasi* adalah proses pembentukan kembali bahasa pusat imperial. Proses ini, *apropriasi*, mencakup penerapan dan pembentukan ulang bahasa tersebut ke dalam bentuk-bentuk pemakaian baru yang sekaligus menunjukkan perpisahannya dari status privelese kolonial (hak-hak istimewa bahasa imperial yang menghegemoni). *Apropriasi* merupakan proses penyerapan dan pembentukan ulang bahasa agar dapat 'menanggung beban' pengalaman kultural seseorang. Lihat, Aschroft, Bil., Gareth Griffiths, Helen Tiffin. 2003. *Menelanjangi Kuasa Bahasa: Teori dan Praktik Sastra Kolonial*. Terj. Fati Soewandi & Agus Mokamat. Yogyakarta: Penerbit Qalam. h.41-42.

memang "bahasa asing" untuk masyarakat Indonesia (dan Jawa).

Kesalahkaprahan penggunaan kata atau kalimat berbahasa Inggris pada lirik lagu *Aku Rapopo* adalah sebuah kesengajaan, main-main. Seperti yang juga biasa dilakukan oleh sebagian masyarakat kita. Tentunya dalam bentuk canda. Frasa "[*ora peduli*] *how do you how how*" ([*ora peduli*] *kowe arep piye-piye*; [tidak peduli] kamu mau *ngapain aja*) dalam lirik lagu *Aku Rapopo*, misalnya, serupa dengan kalimat canda "*no what what*" (tidak apa-apa; *ora apa-apa*), "*what happen, happena*" (apa yang terjadi, terjadilah) dan banyak lagi yang lain. Kalimat-kalimat tersebut biasanya bisa mengundang tawa saat disampaikan dalam obrolan, tentu karena kesalahkaprahannya. Lucu karena semua yang terlibat dalam obrolan sadar itu salah namun tetap digunakan (dan komunikatif). Bersama-sama mensubversi, menertawakan, logika.

Kesalahkaprahan yang lain adalah saat kata atau frasa dalam bahasa Inggris dikombinasikan dengan kata atau frasa berbahasa Indonesia dan Jawa, membentuk kalimat-kalimat dalam logika tutur bahasa Indonesia (dan atau Jawa). Misalnya kalimat "gara gara *i think macem macem*", "*ora peduli how do you how how*", "*don't alesan don't many alesan*", "*I* sudah *know* mas *you* bajingan", "*your wife* ini minta diceraikan" dan sebagainya.

Kalimat-kalimat yang salah kaprah tersebut bisa kita pahami; bisa kita tangkap pesan-pesannya. Di samping pesan kepedihan dan ketegaran yang tersurat pada lirik lagu, juga pesan kelucuannya (subversi logika). Mengapa itu bisa terjadi? Karena kesalahkaprahan dalam sintagma lirik lagu tersebut berada dalam logika bahasa kita (masuk akal), meskipun subversif, dan terbayang dalam *langue* kebudayaan kita.

Kreasi lirik lagu *Aku Rapopo* ini merupakan praktik inovasi kreatif: *parole*. Inovasi kreatif lirik lagu ini, di antaranya, bisa dilihat pada praktik pertukaran tanda yang terjadi di dalamnya. Munculnya istilah '*your wife*' dalam kalimat "*your wife* ini minta diceraikan", misalnya, terjadi karena ada pertukaran tanda, pertukaran antara istilah 'istrimu' dan '*your wife*'.

Sederhananya, saat mendengar kalimat "*your wife* ini minta diceraikan", istilah '*your wife*' mengingatkan kita dengan istilah -dalam bahasa Indonesia- 'istrimu'. Bukan hanya memang terjemahan '*your wife*' dalam bahasa Indonesia adalah 'istrimu', tetapi juga karena istilah '*your wife*' dan 'istrimu' ini sudah menjadi bagian dari stok tanda yang kita miliki (stok dalam satu sistem, satu kelas). Selain tanda-tanda yang lain, seperti misalnya '*bojomu*', 'belahan jiwamu', 'ibu dari anak-anakmu', dan sebagainya. Pertukaran ini bisa dilakukan karena tanda-tanda tersebut masih

berada dalam satu sistem, satu kelas (hubungan paradigmatik).

Kalimat-kalimat dalam lirik lagu *Aku Rapopo* ini subversif. Masuk akal tetapi tidak *lumrah*, tidak wajar. Ketidakwajaran ini juga yang akhirnya "melencengkan" pesan literalnya. Membuat jerit kepedihan hati, ketegaran dan kegagahan perempuan menghadapi pasangan yang menyakitinya, mengkhianati dan meninggalkannya berganti rupa menjadi parodi, menjadi humor. Tapi apakah humor (parodi) membuat makna lagu *Aku Rapopo* ini melemah? Tentu saja tidak.

Humor. Humor justru membuat tanda (lirik lagu *Aku Rapopo*) menjadi lebih kuat. Lebih bernilai. Ambil contoh, misalnya kalimat "*I* sudah *know* mas *you* bajingan". Kalimat tersebut salah kalau dilihat dari kaidah berbahasa Indonesia yang baik dan benar. Kalimat yang benar adalah: "aku sudah tahu, mas, kamu bajingan". Lalu mengapa kata 'aku' harus ditukar '*I*', 'tahu' ditukar '*know*' dan 'kamu' ditukar '*you*'? Apakah karena kosakata bahasa Inggris dalam kombinasi kalimat "*I* sudah *know* mas *you* bajingan" tersebut lebih bernilai[4], lebih kuat, dibandingkan kata 'aku', 'tahu' dan 'kamu'?

[4] Lebih bernilai di sini, perlu saya tekankan, bukan karena kata per kata tersebut merupakan bagian dari kosakata bahasa-

aku	sudah	tahu	mas	kamu	bajingan
I		*know*		*you*	

Untuk menjawab pertanyaan tersebut maka kita harus lihat nilai tandanya. Pertama-tama, kosakata bahasa Inggris yang digunakan dalam lirik lagu *Aku Rapopo* (penanda) *dipertukarkan* dengan petandanya. Petanda dari kosakata tersebut tentu bukan kata terjemahannya. Petanda, misalnya kata '*i*' bukanlah 'aku', '*know*' bukan '*tahu*', '*you*' bukan 'kamu' dan sebagainya. Petanda kosakata bahasa Inggris dalam kombinasi lirik lagu *Aku Rapopo* ternyata adalah 'asing; tidak pada tempatnya; penyumbang kesalahkaprahan; dan *chaotik*'.

Berbeda dengan kata 'aku', 'tahu' dan 'kamu'. Kata-kata tersebut jika digunakan untuk mengganti kata '*I*', '*know*' dan '*you*' dalam kalimat "*i* sudah *know* mas *you* bajingan" bakal menjangkar nilai kalimat tersebut pada level denotatif, penandaan tingkat pertama. Karena itulah, karena pada akhirnya kosakata

Inggris, bahasa yang dari perspektif poskolonial dilihat sebagai bahasa yang menghegemoni orang-orang yang masih terjangkit mental keterjajahan (*inferiority complex*). Bukan. Penggunaan kosakata bahasa Inggris dalam kalimat-kalimat lirik lagu *Aku Rapopo* ini tidak berangkat dari mental inferior "Timur" berhadapan dengan yang "Barat" (superior). Kalimat-kalimat dalam lirik lagu ini justru memperlihatkan kebersahajaan, melampaui, bahkan mengabaikan, wacana mental keterjajahan.

bahasa Inggris dalam kalimat-kalimat lirik lagu *Aku Rapopo* berada pada level kedua, konotatif, membuat kosakata tersebut lebih bernilai: Kata '*I*', '*know*' dan '*you*' lebih kuat nilainya -*dibandingkan* kata 'aku' 'tahu' dan 'kamu'- dalam sintagma kalimat "*I* sudah *know* mas *you* bajingan".

Kalimat "*aku* sudah *tahu*, mas, *kamu* bajingan" menghasilkan pesan denotatif; menyatakan kemarahan dan kekecewaan mengetahui tabiat buruk pasangannya: seorang bajingan. Sementara kalimat "*I* sudah *know* mas *you* bajingan" menyatakan hal yang sama, tetapi dengan lebih sinis, mengejek; sebab di dalam ekspresi kemarahan dan kekecewan yang literal ternyata ada *chaotic*, kesalahtempatan, kesalahkaprahan dan -akhirnya- parodi. Kalimat tersebut berhasil mendudukkan lawan bicara terbayangnya, laki-laki yang pernah menyakiti dan mengecewakan, menjadi jauh lebih kecil, inferior. Seolah-olah memang patut diejek, diremehkan, ditertawakan serta dilecehkan kesalahan dan kelemahannya yang "hanya" seorang bajingan.

Sebagai orang yang tidak berada pada posisi yang diejek, diremehkan, ditertawakan serta dilecehkan kesalahan dan kelemahannya, saya menganggap kalimat (tuturan) tersebut sangat menggelikan (sekaligus sinis). Begitu juga kalimat-kalimat lain dalam

keseluruhan lirik lagu *Aku Rapopo*. Tapi lebih menariknya lagi, setidaknya bagi saya, lirik lagu *Aku Rapopo* ini ternyata bukan hanya sekadar lucu tetapi juga kuat.

Dalam pembacaan saya, kombinasi tanda dalam kalimat-kalimat lirik lagu *Aku Rapopo* telah berhasil membalik keadaan. Jupe, sebagai penuturnya, yang secara literal menyampaikan kemarahan dan kekecewaannya pada pasangannya yang telah berkhianat, ternyata telah melangkah lebih jauh. Dia memukul balik, menghukum pasangannya -yang ternyata "hanya" seorang bajingan- dengan ejekan-ejekan parodial yang sinis. Jupe berhasil merubah keadaan, dari yang semula korban menjadi yang menginjak; dari yang semula ditinggalkan menjadi yang mencampakkan.

Lagu *Aku Rapopo* ini membuat si pengkhianat terusir, terbuang. Tidak hanya dari hati Jupe tetapi juga, lebih dari itu, dari harga dirinya sendiri. Jangankan untuk kembali, untuk berkaca pun tak ada nyali. Lagu *Aku Rapopo* ini ternyata bukan kesalahkaprahan yang memalukan atau kenakalan yang kurang ajar. Ini bukan skandal tetapi sebaliknya, sebuah kreasi yang *brilliant*, yang berhasil memaksimalkan kekuatan bahasa, kekuatan humor dalam kebudayaan kita, dalam syair lirik lagu populer.

Visual. Visual video klip musik lagu *Aku Rapopo* membuat saya *geregetan*. Sederhana sebenarnya, tapi kuat. Pengambilan gambar dilakukan di dalam studio (dalam ruangan), teknik pengambilan sederhana, kamera statis dan hampir semua *angle* pengambilan dari depan. *Talent* video klip ini juga cuma Jupe seorang; memerankan dirinya menyanyi lagu yang diciptakan dan dipopulerkannya sendiri.

Enam adegan-*plus* adegan pembuka-yang dipotong-potong dan disusun dalam 92 *scenes* video klip ini merepresentasikan satu peristiwa yang sama: Jupe menyanyi lagu *Aku Rapopo*. Tapi dengan tema visual dan bentuk pengadegan yang berbeda-beda. Akting dan *performance* Jupe disesuaikan dengan tema visual masing-masing adegan.

Sintagma visual video klip musik lagu *Aku Rapopo* dirangkai dari potongan-potongan pendek (per 1-4 detik) adegan-adegan yang direkam. Tidak ada alur cerita pada keseluruhan sintagma. Visual video klip musik ini memang hanya kolase potongan-potongan adegan yang tidak secara langsung saling berhubungan. Secara visual satu *scene* (potongan adegan) tidak mensyaratkan kehadiran *scene* sebelum dan sesudahnya. Masing-masing potongan dijahit, dihubungkan, oleh lagu yang dilantunkan.

Lagu sebagai salah satu tanda yang dikombinasikan pun sebenarnya, secara literal, tidak mempunyai hubungan logis dengan visual video klip tersebut. Kombinasi lagu dan masing-masing visual potongan adegan pada bangunan video klip musik lagu *Aku Rapopo* ini semena-mena. Sintagma video klip musik ini agaknya hanya menjadi medium bagi paradigma tanda-tanda yang dikombinasikan.

Hubungan paradigmatik tanda-tanda visual video klip musik lagu *Aku Rapopo* memberi ruang asosiasi dan kebebasan berimajinasi yang seluas-luasnya bagi apresian. Bebas, bahkan untuk asosiasi yang paling imajinatif pun. Seberapa kuat visual video klip musik lagu *Aku Rapopo* merangsang imajinasi apresiannya? Apa makna yang bisa kita dapat dari visual video klip ini?

Kita lihat visual video klip musik lagu *Aku Rapopo*. Pada awal tulisan bagian ini sudah ada sedikit gambaran potongan-potongan visual masing-masing adegan. Tapi bolehlah kita ulang dan tambahkan lagi di sini. Khusus tanda-tanda visual yang dikombinasikan.

Adegan A dan D agaknya mempunyai latar adegan yang sama. Bedanya pada *angle* pengambilan gambar dan sisi latar yang digunakan. Adegan A diambil dari depan, *close up*. Setelah *scene* pertama (adegan pembuka) mengekspos tangan Jupe yang sedang

memegang dan mengusap tongkat cambuk kuda tunggang, *scenes* berikutnya (*scenes* potongan-potongan adegan A) fokus pada wajah Jupe. Latar adegan sama: gumpalan awan (atau *arum manis*) warna merah muda dan berangkai lollipop di antaranya.

Adegan A menghadirkan Jupe yang sedang mengenakan wig warna merah muda dan gaun dengan pundak terbuka (gaun yang dikenakan tidak jelas terlihat pada *frame* setiap *scenes* potongan adegan ini). Jupe menyanyi sambil memain-mainkan hulu tongkat cambuk dengan manja di hampir semua *scenes* yang menampilkan potongan adegan A (lihat, Gambar 10).

Gambar 10. Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 21 (adegan A). Sumber: https://www.youtube.com/watch?v=RuIq-m1A2P4

Tongkat sengaja dipegang dalam posisi vertikal dengan ujung cambuk berada di bawah. Hanya bagian hulu tongkat saja -yang digenggam jupe- yang diekspos (kecuali pada *scene* 57; tangan kanan Jupe memegang tangkai ujung cambuk). Hulu tongkat yang gemerlap (*blink-blink*), dengan *penthol* di bagian pangkalnya, digenggam dan dimain-mainkan manja oleh Jupe. Cara Jupe memegang dan memain-mainkannya, yang seolah-olah sambil lalu (sambil melantunkan lagu), mendorong *sense of sex* laki-laki, yang dalam dan sangat pribadi, naik ke permukaan.

Cara dia menempel-nempelkan hulu tongkat -dengan ringan- ke pipi dan bibir, dan cara dia sesekali menggerakkan jari-jarinya mengusap *penthol* hulu tongkat, membuat dada berdegup. Lunglai. Jupe melakukannya dengan –seolah-olah- spontan, seperti barang mainan yang sudah terlalu biasa dia mainkan.

Saat hulu tongkat dimain-mainkan, asosiasi dan imajinasi kita mengarah pada penis, pada hasrat kelaki-lakian yang tidak saja sedang dimanjakan, dirangsang, tetapi juga dilumpuhkan. Bukan garang macan yang buas menerkam, yang diseretnya keluar; hanya lenguh kerbau sawah, yang *njerum*[5] keenakan di lumpur pada terik tengah hari. Hangat, basah, kotor dan becek berlumpur.

[5] *Njerum* (Jw.): berkubang.

Adegan D masih ada pada latar yang sama dengan adegan A. Bedanya, kali ini *angle* pengambilan gambar dari depan-atas (objek yang direkam lebih rendah dari tinggi kamera); mengambil adegan Jupe - mengenakan wig warna merah muda dan gaun warna gelap gemerlap (dengan bahu terbuka)- telentang di atas alas tidur lembut bernuansa warna merah muda (lihat, Gambar 11). Menyanyi sambil memain-mainkan tongkat cambuk, hulu hingga ujung tangkai.

Gambar 11. Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 11 (adegan D). Sumber: https://www.youtube.com/watch?v=RuIq-m!A2P4

Jupe, awalnya, seolah-olah sangat menikmati adegan yang dimainkannya. Telentang sambil

"menggelitik" dirinya sendiri; tongkat cambuk di tangannya menari-nari di antara wajah dan dada. Agak berbeda setelah dia mulai menyanyi. Ekspresi wajah Jupe terlihat lebih emosional: kesal, kecewa dan marah. Jupe, dalam adegan ini, membuat tarikan-tarikan emosi, antara gelayut manja dan luap kekesalan. Anehnya, kontras ekspresi emosi Jupe ini justru menggemaskan.

Pada adegan B Jupe kembali berakting di atas alas tidur (lihat, Gambar 12). Telungkup di atas kasur berhias bulu-bulu (unggas?), warna putih, dengan kedua kaki disilangkan di atas; mengenakan wig warna merah *maroon* dan *dress* broklat warna putih; menyanyi sambil mengulum dan menjilati lollipop. Jauh di belakang terlihat jendela yang tersingkap tirainya dan dinding warna merah muda. Samar terlihat gambar serangkai lollipop menempel di dinding.

Kali ini Jupe "menggelitik" orang-orang yang memelototinya. Bukan untuk membuat mereka tertawa kegelian, tetapi terengah-rengah diburu nafsu. Busana Jupe, lengkap dengan sepatu, dandanan dan lollipopnya membuat adegan Jupe di atas kasur lebih kuat mendorong hasrat birahi mereka, para laki-laki, yang menghayalkannya. Lebih menggoda karena apa yang dia lakukan ini tidak pada tempatnya. Termasuk aktivitasnya mengulum dan menjilati lollipop. Lollipop, gula-gula, seharusnya adalah makanan jajanan anak-

anak. Bukan perempuan dewasa. Dan mestinya tidak dinikmati sambil tiduran di atas kasur.

Lollipop di atas tempat tidur adalah kenakalan. Apalagi dilakukan oleh perempuan dewasa dengan dandanan dan *gesture* tubuh sensual. Lollipop di tangan Jupe, dalam adegan ini, akhirnya tidak lagi berarti gula-gula. Apa yang dilakukan Jupe ini bisa dianggap nakal. Tapi jenis kenakalan yang "diinginkan".

Gambar 12. Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 85 (adegan B). Sumber: https://www.youtube.com/watch?v=RuIq-m1A2P4

Adegan mengulum dan menjilat lollipop memang membuat Jupe "semakin menggelitik". Bukan hanya ekspresi Jupe saat mengulum dan menjilati lollipopnya saja yang membuat kita merasakan ada yang geli tetapi

juga karena asosiasi dan imajinasi kita atas lollipop. Gula-gula ini menyedot ingatan dan *mere idea* kita, bahwa semakin dikulum "lollipop" akan semakin lengket dan basah, apalagi bercampur air ludah.

Bulu-bulu putih bersih yang terhampar di atas kasur seakan telah melemparkan tantangan bagi siapa saja, laki-laki, yang merasa bisa menyianginya. Bulu-bulu tersebut tidak hanya menggelitik mata yang melihat tetapi, lebih dari itu, hasrat kelaki-lakian, kejantanan. Jupe, di atas kasur ini, seolah-olah menjadi buah ranum, yang bukan hanya siap, tetapi bahkan memanggil-manggil orang untuk mengunduh dan melumatnya.

Kemarahan dan kekecewaan yang tergambar pada ekspresi wajah Jupe saat melantunkan lagu *Aku Rapopo* rupanya tidak mengurangi hasrat mereka yang tersihir oleh visual performanya. Makna literal lirik lagu yang dinyanyikan seolah-olah tenggelam, terseret jauh ke dalam palung yang paling gelap. Kemarahan Jupe seakan-akan dialamatkan pada setiap laki-laki yang sedang menontonnya. Marah karena tidak ada yang kunjung berani merambah.

Jupe berada di antara puluhan balon warna biru (lihat, gambar 13). Mengenakan kaus ketat lengan panjang warna coklat susu dan wig warna biru menyala. Jupe menyanyi di antara balon-balon (adegan C). Pada

adegan ini bisa jadi Jupe memang berperan menjadi balon, menjadi salah satu di antara balon-balon yang lain: satu-satunya balon yang mempunyai bibir dan bisa bernyanyi. Tapi bisa jadi juga sebaliknya, balon-balon itulah yang justru ramai berbicara tentang Jupe. Puluhan (atau mungkin ratusan) balon di sekitar Jupe hadir untuk berlomba-lomba mengabarkan sensualitas Jupe.

Balon yang besar dan terkesan kenyal mengingatkan orang pada payudara subur yang padat berisi. Begitulah orang mengidentikkan Jupe: payudara besar dengan bibir dan mulut sensual. Paling tidak itulah modal tubuh Jupe selama ini, sejak sebelum dia mulai terjun di dunia hiburan dalam negeri. Jupe pernah berkarir sebagai foto model beberapa majalah dewasa sewaktu masih tinggal di Perancis. Sebagai mantan model Jupe terlatih dan pintar mengeksplorasi kemolekan tubuhnya. Sadar betul, bagian-bagian mana dari tubuhnya yang "diminati".

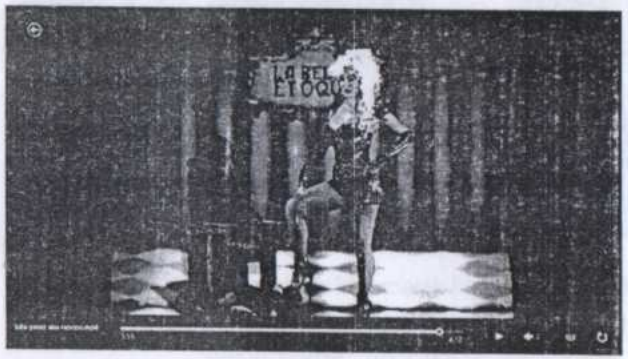
Balon-balon di sekitar Jupe terlihat terlalu penuh dan padat. Terlalu banyak hingga melampaui *frame* setiap *scenes* potongan adegan yang ditampilkan. Persis seperti terbatasnya ruang kepala orang-orang, yang tersihir oleh pesona Jupe, mewadahi bangunan imajinasi mereka sendiri membayangkan keseksian Jupe.

Gambar 13. Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 69 (adegan C). Sumber: https://www.youtube.com/watch?v=RuIq-m1A2P4

Jupe menunjukkan pesonanya. Pesona yang diminati oleh para laki-laki yang tergila-gila dengan keseksian tubuhnya. Kemolekan yang berharga namun *fragile*. Mudah meletus. Adegan ini menunjukkan bahwa Jupe terlalu berharga untuk disakiti. Bibir Jupe saat mengutuk-umpat "bajingan" saja terlihat seksi, apalagi kalau merajuk merayu.

Visual adegan dan akting Jupe yang paling verbal, dari adegan-adegan yang dibuat, mungkin ada pada adegan E. Visual adegan inilah yang agaknya paling ditonjolkan, di antara keseluruhan visual video klip. Pada adegan ini Jupe berperan sebagai *dominatrix*,

profesi pekerjaan yang bertugas membantu orang, yang mempunyai kecenderungan *mashokis*, untuk menuntaskan hasrat seksualnya. Profesi ini menuntut posisi *dominatrix* menjadi seolah-olah dominan dalam aktivitas seks yang dikerjakannya.



Gambar 14. Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 88 (adegan E). Sumber: https://www.youtube.com/watch?v=RuIq-m1A2P4

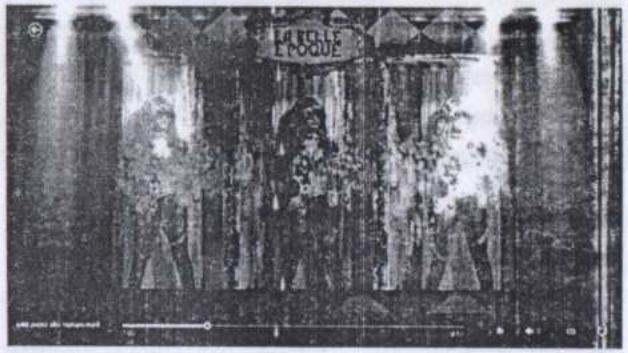
Jupe mengenakan *lingerie* broklat warna hitam, kaus tangan panjang hitam berkilat, sepatu *high heel* berujung runcing dan wig rambut bergelombang warna putih. Berdiri di samping tiruan kursi penyiksaan sambil memain-mainkan tongkat cambuk kuda di tangannya. Yang membuat peristiwa ini tidak lagi terlihat terlalu verbal adalah latar adegannya: panggung. Peristiwa di

atas panggung sudah semestinya drama. Visual panggung adegan ini menjangkar imajinasi kita, menjadi hanya peristiwa drama. Artinya, kursi penyiksaan, tongkat cambuk dan Jupe adalah sebuah tontonan, rangkaian simbol-simbol. Bukan praktik *sado-masokhis* yang sesungguhnya.

Adegan ini menunjukkan dominasi Jupe. Dominasi atas terpenuhi/tidaknya kepuasan hasrat laki-laki. Jupe yang menentukan. Itulah agaknya sebab di latar bagian belakang panggung ditempel tulisan "*la belle époque*", zaman keemasan. Inilah keadaan yang Jupe inginkan. Keadaan yang bukan tidak mungkin juga diharapkan oleh para laki-laki: didominasi sekaligus dipuaskan. Ini adalah surga bagi yang menghamba, neraka bagi yang menoreh luka. Di tangan Jupe terletak otoritas menentukan siapa yang pantas atau tidak pantas menerima cinta dan kesetiaannya.

Video klip musik lagu *Aku Rapopo* ditutup dengan adegan Jupe memberi kecupan perpisahan. *Close up* potongan adegan F pada *scene* terakhir video klip. Adegan F merepresentasikan Jupe sebagai boneka (lihat, Gambar 15). Tiga boneka yang, dalam masing-masing kemasan, berdiri berjajar. Visual adegan ini mengingatkan saya dengan boneka Barbie. Boneka yang dibuat berdasarkan imajinasi laki-laki tentang keperempuanan yang molek dan mudah ditata. Boneka

yang boleh diperlakukan sesuka hati, termasuk membuangnya bila sudah tidak dibutuhkan.



Gambar 15. Potongan video klip musik lagu *Aku Rapopo*, *scene* 22 (adegan F). Sumber: https://www.youtube.com/watch?v=RuIq-m1A2P4

Ketiga boneka ini dijajar di panggung yang sama dengan adegan E, masih dengan latar tulisan "*la belle époque*". Jupe suka menjadi boneka. Keutamaannya menjadi boneka yang menemani, menyenangkan hati dan melayani; boneka yang boleh dicubit, tetapi bukan berarti tidak bisa menggigit. Jupe agaknya terlalu gelap untuk dipadankan dengan Barbie. Dia adalah boneka yang bisa sangat setia, tapi tidak bisa disakiti. Tidak bisa dicampakkan. Jupe lebih suka membuang daripada dibuang.

Aku Rapopo. Lagu dan visual video klip musik lagu *Aku Rapopo* dikombinasikan. Secara denotatif keduanya tidak nyambung, semena-mena, tetapi sebagai sistem ganda perpaduan ini ternyata justru saling menguatkan. Ekspresi lagu dan visual masing-masing adegannya menjadi metafor yang kuat bagi bangunan video klip musik lagu tersebut.

Video klip musik lagu *Aku Rapopo* mengeksploitasi tanda-tanda visual hasrat seksual laki-laki, baik pada latar, properti yang digunakan, fesyen juga adegan-adegan yang dimainkan. Visual video klip ini membungkus-wadahi lirik lagu yang dinyanyikan, menjadi rakitan bom yang sempurna untuk meledakkan dada setiap laki-laki yang dikategorikannya sebagai "hanya" bajingan. Teror. *Ya*, Jupe adalah representasi perempuan yang awalnya menjadi korban, dikhianati, tapi akhirnya berhasil membalik keadaan.

Jupe (sebagai representasi perempuan yang telah dikhianati), dalam lirik lagu *Aku Rapopo* telah memukul balik laki-laki, pasangannya, dengan ejekan-ejekan parodialnya yang sinis. Dia ejek, rendahkan, tertawakan dan lecehkan kelemahan pasangannya yang ternyata tidak lebih dari "hanya" seorang bajingan. Dia buat pasangannya tidak lagi punya muka, pun sekadar untuk berkaca.

Tidak berhenti di situ, pada visual-visual video klip musik lagunya Jupe mengasah bilah; dia (sebagai perempuan) representasikan kemolekan dan kepiawaiannya memenuhi imajinasi seksual laki-laki. Membuat siapa saja, laki-laki, yang memelototinya kelabakan, *ndhredheg*[6]. Jupe ubah apa-apa yang selama ini diandalkan para "hanya" bajingan, untuk mengangkangi dan menginjak perempuan (hasrat dan syahwat), menjadi senjata untuk memukul balik.

Dalam video klip ini Jupe tidak lagi bernegosiasi. Dia insyafi para hidung belang -yang "hanya" bajingan- menjadi sekadar pecundang.

[6] *Ndhredheg* (Jw.): gemetaran.

Bagian 7

Penutup. Semiotika adalah ilmu yang mempelajari tanda, dan hubungan-hubungan tanda, dalam kehidupan manusia. Ada dua tokoh besar, perintis ilmu semiotika modern, yaitu: Charles Sanders Peirce, dari Amerika Serikat, dan Ferdinand de Saussure, dari Swiss. Peirce membangun ilmu semiotika rintisannya berlandaskan filsafat dan logika, sementara Saussure bertolak dari ilmu bahasa (linguistik).

Dari dua aliran besar semiotika yang mereka rintis muncul banyak tokoh yang mengembangkan ilmu tanda tersebut hingga sekarang. Di antara banyak tokoh yang mengemuka, dari garis alur Saussurean, muncul Roland Barthes. Barthes mengawali karier semiotisinya dari dunia sastra (sejarah dan kritik sastra). Dari dunia sastra inilah Barthes mengenal semiotika Saussurean sampai akhirnya begitu menggandrunginya.

Barthes mempelajari dan mengembangkan semiotika Saussurean pada dua dari tiga momen penting hidup dan perjalanan kariernya: momen ilmiah dan

momen tekstual. Momen ilmiah adalah periode saat Barthes mendudukkan semiotika sebagai pendekatan ilmiah. Batu loncatan menuju periode berikutnya, momen tekstual. Meskipun sekadar batu loncatan, momen ilmiah merupakan saat-saat penting Barthes membangun teori-teori semiotikanya sendiri.

Barthes mengembangkan semiotika Saussurean yang sebelumnya hanya berkutat pada ranah bahasa (linguistik) menjadi "*other than language*", ekstra-linguistik. Penggerak mesin kebudayaan modern, terutama budaya media. Barthes mendudukkan semiotika sebagai *general science of sign*.

Semiotika yang dikembangkan Barthes pada momen ilmiahnya ini dikenal sebagai semiotika struktural. Ilmu tanda yang mendudukkan objek/tanda sebagai struktur hubungan-hubungan antar komponen tanda yang saling berkait. Konsep-konsep dasar semiotika Barthes terdiri dari hubungan penanda dan petanda (trikotomi tanda, penanda dan petanda), sistem ganda (konotasi, metabahasa dan mitos), tiga macam hubungan tanda (hubungan simbolik, hubungan sintagmatik dan hubungan paradigmatik) dan bahasa (hubungan dialektis *langue/parole*).

Dari konsep-konsep dasar tersebut, atau yang juga disebut elemen-elemen semiotika, kita bisa melakukan pembacaan terhadap berbagai objek/tanda

yang berserak di sekitar kita. Semiotika positiva: meraba-raba, mempersepsikan dan menemukan pesan, makna, ideologi dan kekuatan tanda dalam kehidupan sehari-hari.

Dalam pembacaan semiotik, objek/tanda dibebaskan dari kreatornya, dari pengarang, untuk memberikan tempat istimewa bagi pembaca/ apresiannya. Barthes dalam artikelnya yang berjudul *Kematian Pengarang*[1] bahkan menyebutkan bahwa pengarang sudah mati; dan sebagai gantinya pembaca, atau apresian, menjadi pengarang berikutnya. Pembaca bebas dalam melakukan pembacaan, bebas menafsir dan memaknai suatu objek/tanda (polisemi), tetapi tidak bisa semena-mena.

Pembacaan semiotik mengandalkan kualitas subjektivitas pembaca. Tergantung dari latar belakang, sudut pandang dan luas pengetahuan pembaca dalam melakukan pembacaan. Dan, sebagaimana umumnya model-model penelitian struktural, pada penelitian semiotika struktural yang dicari sebenarnya bukan esensi atau objek pada-diri-sendiri melainkan hanya *simulacrum*. Simulasi objek/tanda dibaca (diinterpretasi) dengan cara mengartikulasikannya,

[1] Lihat, Barthes, Roland. 2010. *Imaji/Musik/Teks*. Terj. Agustinus Hartono. Yogyakarta: Jalasutra. hh.145-152.

memotong-motong dan menyusunnya kembali (discri-der dan order) sampai akhirnya bisa ditemukan makna, pesan, ideologi dan atau kekuatan tanda. Dari langkah-langkah inilah kita bisa mengenali objek sebagai objek.

Daftar Acuan

Aschroft, Bil., Gareth Griffiths, Helen Tiffin. 2003. *Menelanjangi Kuasa Bahasa: Teori dan Praktik Sastra Kolonial*. Terj. Fati Soewandi & Agus Mokamat. Yogyakarta: Penerbit Qalam. h.41-42.

Barthes, Roland. 1986. *Elements of Semiology*. Terj. Annette Lavers dan Colin Smith. New York: Hill and Wang.

_____. 2012. *Elemen-elemen Semiologi*. Terj. Kahfie Nazaruddin. Yogyakarta: Jalasutra.

_____. 2010. *Imaji/Musik/Teks*. Terj. Agustinus Hartono. Yogyakarta: Jalasutra.

_____. 2009. *Mitologi*. Terj. Nurhadi dan A Sihabul Millah. Yogyakarta: Kreasi wacana.

Budiman, Kris. 2011. *Semiotika Visual: Konsep, Isu, dan Problem Ikonisitas*. Yogyakarta: Jalasutra.

Culler, Jonathan. 2003. *Barthes*. Terj. Ruslani. Yogyakarta: Penerbit Jendela.

Hoed, Benny H. 2008. *Semiotik dan Dinamika Sosial Budaya*. Depok: Fakultas Ilmu Budaya (FIB) UI.

Saussure, Ferdinand de. 1988. *Pengantar Linguistik Umum*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Shiraishi, Saya Sasaki. 2009. *Pahlawan-pahlawan Belia: Keluarga Indonesia dalam Politik*. Terj. Tim Jakarta-Jakarta. Jakarta: Nalar.

Sunardi, St. 2002. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Kanal.

Zoest, Aart van & Panuti Sudjiman (ed). 1992. *Serba-serbi Semiotika*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

Internet

http://www.frieze.com/article/barthes-after-barthes, diunduh pada 19 Juni 2016

http://lirik-dari.blogspot.co.id/2014/04/lirik-lagu-julia-perez-aku-rapopo.html, diunduh pada 12 Mei 2016

https://www.tokopedia.com/hayesindonesia/ocean-glassware, diunduh pada 16 Juni 2016

https://serbaserbigusdur.files.wordpress.com/2013/12/gus-dur-03.jpg, diunduh pada 16 Juni 2016

https://www.youtube.com/watch?v=RuIq-m1A2P4, diunduh pada 12 Mei 2016

www.bandungekspres.co.id/2016/seragam-fashion-able-polisi-makin-memikat/

www.liputanindonesianews.com/detail/3395/polisi-temukan-ratusan-senjata-di-kalijodo-yang-diduga-untuk-menyerang-saat-penertiban.html, diunduh pada 16 Juni 2016

www.wilsonhurst.com/wiki/pmwiki.pnp?n=Art.indexicalContext, diunduh pada 16 Juni 2016

Albertus Rusputranto Ponco Anggoro mengenal kesenian sejak masih duduk di SMA (ekstra kurikuler teater SMUN 5 Surakarta). Tahun 1995-2006 bergabung dengan teater Gidag Gidig di Surakarta. Menyelesaikan studi S-1 di Jurusan Seni Rupa Murni FSSR (sekarang FSRD) UNS tahun 2003, lalu lanjut beraktivitas di ranah kesenian (teater, seni rupa, musik, tari, film, sastra, dll.) dan kebudayaan hingga sekarang. Menyelesaikan studi lanjut di program Magister Ilmu Religi dan Budaya (MIRB) Universitas Sanata Dharma Yogyakarta tahun 2013 dengan mengusung tesis "Retorika Visual pada Praktik Representasi Hantu sebagai Simbol Identitas Komunitas Musik *Underground* di Kota Surakarta". Sejak tahun 2009 mengajar mata kuliah Semiotika, Kritik Seni dan Antropologi Seni di Jurusan Seni Rupa Murni FSRD ISI Surakarta.